الفلسفة والفنون الجميلة

د. السعيد لوراوي

مقدمة

فى شتاء عام ١٩٨٤ دعانى النادى الأدبى بجدة لالقاء محاضرة عن فن القصة ، اخترت لها عنواناً هو « فن القصة ... إلى أين ؟ »[١] ويومها أقمت المحاضرة حول تصور لاحظته من خلال رصدى للقصة المعاصرة ؛ الطويلة والقصيرة ، وهو أن فن القصة يسعى إلى أن يقدم صيغة فنية شاملة ، بل إنه قدمها بالفعل فى تلك القصص التى قدمت بناءً مركباً امتزجت فيه خصائص صياغة متعددة ومتنوعة من فنون الأدب ومن الفنون التشكيلية ومن فن الموسيقى ومن فنى السينما والتلفزيون .

ولقد سمحت تقاليد فن القصة بهذا الاستيعاب والامتصاص والتوظيف ، فهى تقاليد على جانب كبير من الحرية مما جعل النقاد يقررون أن القصة فى الواقع شكل بلا شكل محدد ، وهو ما يلح عليه كثيراً أوكونور فى كتابه « الصوت المنفرد » .

قدمت هذا التصور فى محاضرتى تلك ، ولكنى لاحظت مدى حاجتها إلى مزيد من التحليل والتوضيح والاستشهادات والتمثيل ، فقد كانت المحاضرة مجرد تصور نظرى استلزمته طبيعة المحاضرة .

---

(١) نشرت المحاضرة بعد ذلك مع بعض التعديلات تحت عنوان « القصة والفنون الجميلة » ، فى مجلة كلية الآداب بالاسكندرية ، (١٩٨٨ — ١٩٨٩) .

على أن الموضوع ظل يلح عليَّ ويستوقفنى ، حتى رأيتنى أعاود النظر فيه مرة أخرى ، فكان هذا البحث الذى أقدمه اليوم بعنوان « القصة والفنون الجميلة » .

* * *

تطلب موضوع البحث فصوله الثلاثة التى تكون منها :

فالفصل الأول مدخل لدراسة العلاقة بين الفنون ، تتبعت فيه تاريخ هذه العلاقة وطبيعتها وبينت كيف كان يسيطر فى كل فترة حضارية فن معين فيفرض مصطلحاته وطبيعته وبعض ملامحه على سائر الفنون الأخرى وستنتهى النظرة فى هذا الفصل إلى أن العلاقة بين الفنون قد ازدادت تداخلاً بشكل ملحوظ فى الفنون المعاصرة من ناحية وإلى أن فن القصة استطاع أن يكون هو الفن المسيطر والسائد على فنون عصرنا .

هناك علاقة قائمة بين الفنون إذن ، وهذه العلاقة سمحت لبعض الفنون أن تكون لها السيادة وقوة التأثير تبعاً لطبيعة حضارة كل عصر ، ولما كان عصرنا الحاضر يتسم بالشمولية والكلية فإن الفن الذى يمكن أن يحقق هذه الشمولية يجب أن يكون ذا طبيعة خاصة ، وقد توافرت هذه الطبيعة فى فن القصة بم يتميز به من حرية ومرونة فى التقاليد والصنعة وطبيعة الشكل .

ولا شك أن هذا يتطلب من الباحث أن ينظر فى تاريخ هذا الفن ليلقى مزيداً من الضوء على هذه الحرية وتلك المرونة ، وهو ما سيتوافر عليه الفصل الثانى من الدراسة الذى يبحث فى تطور فن القصة وعلاقته بالفنون من خلال نظرة تاريخية ترصد التطور الفنى لهذا الفن مع الاهتمام بالاشارة إلى جرأة فن القصة فى الاقتراب من الفنون الأخرى والاستفادة من أساليبها البنائية حتى وصل إلى أن يكون شكلاً أدبياً بلا شكل قاطع محدد كما أشرنا منذ قليل .

لقد كان على هذا الفصل الثانى أن يوضح إلى جانب هذا كيف تمكن فن

القصة من السعى لتحقيق مفهوم الفن الشامل وهو ما تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عنه .

وتظل القضية مجرد تصور ذهنى ، وهنا تأتى أهمية الفصل الثالث الذى رأت فيه الدراسة الجانب التطبيقى المكمل للجانب النظرى .

فى هذا الفصل ستحاول الدراسة أن توضح ملامح وقسمات الفنون الأخرى كما استوعبها فن القصة مع التركيز على أمرين :

الأول حرية الاستيعاب والهضم والتمثل فى فن القصة .

والثانى احتفاظ فن القصة مع تطوره المتجدد السريع بكل السمات والقسمات والخصائص التى وظفها ضمن تقاليده الفنية فى رحلة تطوره .

* * *

ومع أنه كان من الأسهل على الباحث فى هذه الدراسة التطبيقية التى تناولها الفصل الثالث أن يستشهد ويحلل نصوصاً قصصية أجنبية ، إلا أنه أراد أن يركز فقط على نصوص من الأدب العربى وذلك لأمرين :

الأول أن معظم النصوص الغربية محلل وما سنأتى به لن يكون جديداً كلية .

وثانيهما أن مثل هذه الدراسة فى الأدب العربى نادرة ، بل معدومة ، فعلى قدر علمنا ، هذه أول دراسة فى الأدب العربى تتناول العلاقة بين فن القصة والفنون الأخرى فى الأدب العربى .

أما الأمر الثالث ، فلأن النصوص العربية ستكون أقدر فى عملية القراءة والدرس ، فالدراسة بالدرجة الأولى دراسة فى جانب من جوانب الأدب العربى .

وأود أن أشير هنا إلى أن الدراسة تتناول فن القصة بمفهومه العام الذى يضم كافة أشكاله من رواية وقصة قصيرة ورواية قصيرة .

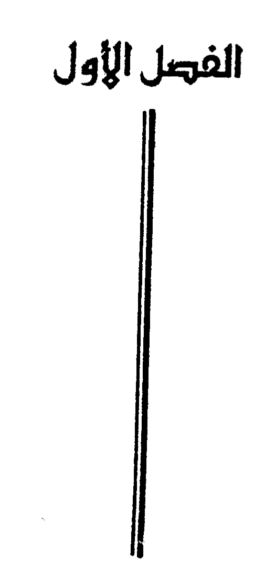
* * *

وبعد فلعلى أكون قد ساهمت بجهد متواضع يضاف إلى جهود كثيرة يبذلها الباحثون فى درسهم للأدب العربى وكل ما يطمحون اليه هو مزيد من الكشف عن جوانب مجهولة أو تعميق أكثر لجهود مسبقة أو تحليل يقدم قراءة جديدة .

السعيد الورقى

الاسكندرية فى يناير ١٩٩٠ .

الفصل الأول



فى العلاقة بين الفنون

يكاد يكون هناك شبه اتفاق بين علماء الجمال ودارسي الفنون على أن ثمة علاقة بين الفنون وبعضها ، وأن هذه العلاقة قديمة قدم الحضارات الانسانية ، وقدم الأنواع الفنية نفسها . فالاتصالات بينها وثيقة إلى الدرجة التي جعلت البعض يتحمس فيقرر أن « الحدود التي تفصلها عن بعضها البعض غير واضحة في أغلب الأحيان » وذلك لأن « الفنون الجميلة حقائق مليئة ، معقدة ، متباينة لدرجة نراها بوجهات نظر متعددة للغاية ، ومتعددة بقدر تعدد التصنيفات ، وكلها مقبولة مشروعة ، ولكنها جميعاً غير كافية . فالفنون الجميلة توضع في هذه الطبقة أو تلك مثلاً تبعاً لكونها تنفذ في اطار المكان أو في اطار الزمان أو تبعاً لكونها تمثل أو لا تمثل شيئاً خارجياً ، أو تبعاً لأنها موجهة لعامة الشعب أو للهاوي المنعزل ، وتبعاً لأن مؤلف العمل الفني هو أو ليس هو بعينه الذي ينفذه ، أو تبعاً لأن هذه الفنون بحتة أو تطبيقية ، أو — أخيراً — تبعاً لأنها تفيد من مصدر واحد أو أنها تجمع مصادر كثيرة — كالأوبرا — من فنون متعددة »[1] .

* * *

(١) جان برتليمي : بحث في علم الجمال . ترجمة أنور عبد العزيز . ص ص ٣٩٣ — ٣٩٤

وفكرة العلاقة بين الفنون قديمة ، نرى لها أصولاً واضحة الدلالة فى الميثولوجيا الاغريقية التى تحكى أن زيوس تزوج ربة الذاكرة منيموزينة وأولادها ربات الفنون التسع جميعاً « وتكونت تبعاً لهذا التراث الأسطورى لدى الأقدمين نظرية ونسق حول مثل هذا التفاعل المتبادل ، وبقيت هذه النظرية وهذا النسق فى جوهرهما كما هما حتى عصر النهضة »[١] .

كما أشار أرسطو إلى فكرة العلاقة بين الفنون عندما قال إن الشاعر محاك كالمصور وغيره من أهل الفن[٢] ، فقابل بين فنون الأدب وغيرهما من الفنون فى حديثه عن المحاكاة وطبيعتها .

وهى العبارة التى أكدها بعد ذلك هوراس Horace فى مقولته المشهورة « كما يكون الرسم أو التصوير يكون الشعر »[٣] .

وقد لعبت مقولة هوراس هذه « دوراً بارزاً وكبيراً فى تقوية هذه العلاقة بين الشعر وبين الرسم ، لا ، بل إنه لعب دوراً مزدوجاً بين الفنيين من ناحية التأثير والتأثر ، فالشعر كانت له سطوة على الرسم ، والرسم كان له تأثير بارز وفعال فى الشعر ، فصار يحكمه بمصطلحاته . ولم تكن هذه المقابلة تتم على أساس من « التيمات » أو الموضوعات الانسانية الخاصة بالفنيين ، بل كانت تتم فى الأغلب الأعم على أساس من الشكلية أو الصنعة الفنية .

وعلى المستوى الأول (الموضوع) قوبل بين الفعل الانسانى فى كل منهما ، وعلى المستوى الثانى (الصنعة) قوبل بين اللون والضوء والظل فى الرسم وبين الأشكال البلاغية والبيانية فى الشعر[٤] .

وهكذا أكدت نشأة الفنون على وجود فعالية مباشرة بين الفنون المختلفة تؤدى إلى تداخل وتأثير متبادلين .

---

(١) يوزف شتريلكا : العلاقة المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى ، ترجمة مصطفى ماهر ، ص ٢٠ .

(٢) Aristotle : Poetices, in Critical Theory, p. 64.

وأنظر كذلك : Frances Yates : The Art of Memory, p. 19.

(٣) Horace : Art of Poetry, in Critical Theory, p. 68.

(٤) د . نعيم حسن اليافى : الشعر بين الفنون الجميلة ، ص ص ١٢ — ١٣ .

وتوالت عصور الأدب بعد ذلك ، وتعددت معها النظريات والمفاهيم التى كادت أن تتفق على أن الفنون المختلفة تتلامس فى أمور متفرقة ، فالفنون ما هى إلا ظواهر للفن الذى هو واحد فيها جميعاً .

وتكاد هذه النظريات أن تجمع أيضاً على أن الاحاطة العامة بالفنون كلها تتم على المستوى الجمالى الاستطيقى[1] ذلك أن التفاعل المتبادل مهما وصل مداه لا ينتقص استقلال كل فن على حدة استقلالاً ذاتياً ، فلكل فن تطوره الخاص به وسرعة خاصة فى هذا التطور ، وبناء داخلى خاص لعناصره . فالموسيقى مثلاً لا يمكن أن يعرض فيها الزمن على النحو الذى يعرض به فى الأدب .. وهو ما جعل عدداً من فلاسفة الجمال يذهبون إلى أقصى النقيض فينكرون أمر هذه العلاقة .

فقد حذر شافتسبرى (فنون النحت ١٧١٢) من عقد المقارنة بين الرسم والشعر ووصفها بأنها محاولات عقيمة .

كما أنكر ليسنج Lessing فى كتابه الشهير « لاؤكوؤن » Laocoon ١٧٦٦ ، وجود هذه العلاقة ، ورأى باستقلال فن الأدب عن فن التصوير واختلافهما عن بعضهما اختلافاً نوعياً ، فكل منها ضرب من المحاكاة له أحكامه التى تنبع من طبيعة هذه المحاكاة . ولكل فن أداته الخاصة التى يتوسل بها ، فالرسم يتوسل باللون ويحاكى به ، والشعر يتوسل بالصوت ويحاكى به .

فالشعر إنما يحاكى موضوعات تتصف بصبغة الفعل الانسانى ، والفعل تعاقب وتوالى والتعاقب حركة والحركة زمان ، فالشعر فن زمانى .

أما الرسم فهو يحاكى موضوعات تتألف من أجزاء ، أى موضوعات كلها حجوم وأجسام ترى بالعين ولا تسمع بالأذن كما هو الحال فى موضوعات الشعر . والجسم يحتل فراغاً فى الطبيعة ، والفراغ ثبات ، والثبات مكان ، فالرسم فن مكان . الشعر إذن فن زمانى ، والرسم فن مكانى[2] .

(١) شتريلكا ، ص ١٨ .

(٢) انظر Lessing : Laocoon, in Critical Theory, p. 349.

وأيده فى هذا بعد ذلك بحوالى قرن ونصف ايرفنج بابيت Babbitt فى مقاله عن الخلط بين الفنون(١) .

* * *

وتلقى فكرة العلاقة بين الفنون اهتماماً لا بأس به فى النظرة الكلاسيكية ، وذلك من خلال المقابلات والمقارنات التى كانت تدور حول علاقة الشعر والموسيقى والنحت بالرسم ، وتذهب من وراء ذلك إلى تغليب فنون التصوير على سائر الفنون ، فتصفها بمصطلحاتها ، وتجعل من قيمة التشكيل التى تتجه إلى العين قيمة هى أقصى ما تطمح إليه الفنون . فالشاعر الصانع رسام يحكى الأشياء الخارجية محاكاة موضوعية وهو يستخدم فى محاكاته هذه أداته الكلمة ، تماماً كما يستخدم الرسام الخط أو اللون فى صنع لوحاته(٢) .

وهكذا أكد كلود فرانسوا منيستريه Menestrier فى كتابه « فلسفة الصور » La Philosophie des images الذى نشر عام ١٦٨٢ أن كل الفنون بما فيها الشعر والتصوير والنحت تؤدى بالصور آثارها(٣) .

ويتحدث داريدن Dryden (١٦٣١ — ١٧٠٠) عن شكسبير فى « مقال عن الشعر الدرامى » An Essay of Dramatic Poesy الذى نشر عام ١٦٦٨ مستخدماً مصطلحات فن التصوير ، فيقول « كان رجلاً تحلى بأكبر وأعظم روح متفهمة بين كل الشعراء المحدثين وربما القدماء ، فصور الطبيعة كانت ماتزال حاضرة بالنسبة له . وهو لا يلتقطها فى اجتهاد ولكن حسب التوفيق . وعندما يصف أى شيء ، فإنك تكون أكثر من مشاهد له ، إنك بالمثل تحسه . ورب هؤلاء الذين يحاولون التهوين من قدره لافتقاده إلى التعليم ، يقدمون له فى

(١) انظر Irving Babbit : Romantic Melancholy, in Critical Theory, p. 792.

(٢) Boileau : The Art of Poetry, in Critical Theory, p. 259.
وانظر كذلك Thomas Habbes : Answer to Davenant's Preface to Gondibert, in Critical Theory, pp. 213-214.

(٣) انظر Tatarkiewicz : The Classification of the Arts, V.I.

حقيقة ثناء إلى ثناء ، فقد كان عالماً بالطبيعة ، ولم يكن بحاجة إلى مشاهد الأدب ليقرأ منها الطبيعة »[1].

ولم يختلف موقف النقاد العرب كثيراً عن موقف الكلاسيكية الغربية فى تغليب فن التصوير على الفنون الأخرى ، وخاصة فن الشعر ، فقد اهتم النقاد العرب بالصورة الشعرية اهتماماً خاصاً ، فيقرر الجاحظ أن الشعر « صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير »[2] ويكرر المعنى بعد ذلك أبو هلال العسكرى فى صناعتيه وقدامه بن جعفر فى نقد الشعر .

يقول أبو هلال العسكرى : « وليس الشأن فى ايراد المعانى ، لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى ، وإنما هو فى جوده اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك »[3].

ويوضح أمر هذه العلاقة بعد ذلك عبد القاهر الجرجانى فى قوله : « ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة ، فلها — مادامت — الصورة محفوظة عليها لم تنتقص ، وأثر الصنعة باقياً معها لم يبطل ، قيمة تغلو ومنزلة تعلو ، وللرغبة إليها انصباب وللنفوس بها اعجاب ، حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها وضامت الحادثات أربابها وفجعتهم فيها بما يسبب حسنها المكتسب بالصنعة وجمالها المستفاد من طريق العرض ، فلم يبق إلا المادة العادية من التصوير والطينة الخالية من التشكيل ، سقطت قيمتها »[4]. كما يؤكد نفس المعنى القاضى الجرجانى فى وساطته ، فيقول عن الشعر إنه « أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار »[5].

كما أنه يمكننا أن نرى هذه العلاقة بين الشعر والتصوير واضحة بجلاء فى

---

(١) John Dryden : An Essay of Dramatic Poesy, in Critical Theory, p. 247

(٢) الحيوان ، حـ ٣ — ص ص ١٣١ — ١٣٢

(٣) كتاب الصناعتين ، ص ص ٥٧ — ٥٨

(٤) أسرار البلاغة ، ص ٣٢

(٥) الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص ٤١٢ .

مصطلحات البلاغيين العرب والتى اشتقت أغلبها من الألبسة والهيئات التصويرية مثل الترفيل والتذييل والزركشة والترصيع والتسهيم والتوشيح[1].

وهكذا أكدت النظرة الكلاسيكية للفنون على أن هناك اتصالات وتبادل مع ما بينها من فوارق تحتفظ لكل فن بخصائصه المميزة التى ينظم من خلالها مواده الأولية ، وهذا يعنى وجود شكل أولى تتقابل فيه الفنون إلى جانب الشكل الثانوى المختص بكل فن على حدة .

* * *

وفى عصر ازدهار الرومانسية ، برزت نظرية الفن تعبير ، وسيطرت الغنائية الموسيقية على الفنون الرومانسية ، فحلت الموسيقى محل التصوير الذى سيطر على الفنون الكلاسيكية باعتبار الموسيقى هى أكثر الفنون غنائية .

رأى كوليردج Coleridge أنه « لكى نصف الشاعر فى صورته المثالية ، نقول إنه ينشط النفس الانسانية بأكملها ، بجميع ما فيها من ملكات مع الاحتفاظ بالنسب بين هذه الملكات ، كل وفق مكانتها وقيمتها وهو ينشر نغماً معيناً فى الأشياء توحد بينها »[2].

وضع الرومانسيون الموسيقى فى أعلى سلم الفن باعتبارها أكمل تعبير عن الجمال الحر ، ثم تأتى العمارة فالنحت فالرسم فالشعر .

ورأى شوبنهور Schopenhaur أن « الموسيقى هى الارادة فى ذاتها ، وهى التى تحدثنا عن الشىء نفسه . أما سائر الفنون الأخرى فإنها تحكى لتصور لذلك فهى نسخ عنه »[3].

---

(١) انظر جوهر الكنز لنجم الدين بن الأثير ، صفحات ٢١٣ — ٢٤٥ — ٢٤٩ — ٢٥٤ . وانظر كذلك د . جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، ص ٢٨١ وما بعدها .

(٢) Coleridge : Biographia Literaria, Chapter XIV.

(٣) John Laird : The Idea of Value, p. 281.

وبذلك أعلى شوبنهور من الموسيقى التى أصبحت « وسيلة لتبيان الفكرة وظواهر الطبيعة ، فتعبر عن الطبيعة العميقة للإنسان وللأشياء والارادة. أليست هي فى نظره الشيء الوحيد الذى يؤدى بنا إلى ما وراء الطبيعة »(١).

أيضاً لم يغفل الرومانسيون التصوير وعلاقاته التأثيرية على الفنون الأخرى ، وخاصة فن الشعر ، فاتجهوا إلى تقديم صور شعرية مرئية من خلال الكلمة الصورة ، كما نجد عند شاتوبريان Chatubrain (١٧٩٠ — ١٨٦٩) وفيكتور هوجو Hugo (١٨٠٢ — ١٨٨٥) وجوتييه Gautier (١٨١١ — ١٨٧٢) ووليم بليك Blake (١٧٥١ — ١٨٢٧) ووردز ورث Words worth (١٧٧٠ — ١٨٥٠) ومدرسة الشعراء الصوريين الانجليز Imagism (٢).

فيرى وردز ورث أن « الشاعر يرى الطبيعة ، وتستحوذ على مشاعره ، وأنه إذ يسترجع هذه المشاعر فى هدوء ليصوغها فى قصيدة بمعاونة صور تلك الأشياء الموجودة فى الطبيعة التى أثارت مشاعر الشاعر فى المقام الأول . وينظر القارىء إلى القصيدة وإلى صور الطبيعة التى تضمنتها القصيدة ، مضطرمة بمشاعر الشاعر ، فتوقظ لديه مشاعر مماثلة لتلك التى لقيها الشاعر لأول مرة »(٣).

ولم يقف التداخل بين الفنون فى هذا العصر عند حد تأثير فنيّ الموسيقى والرسم على غيرهما من الفنون ، بل إننا نرى فى هذا العصر أيضاً تأثيراً قوياً آخر لفنون الأدب والرسم على الموسيقى . وقد تبلور هذا فى الميول الأدبية الجديدة لبعض كبار مؤلفى الموسيقى الرومانتيكيين أمثال فيبر وشومان وليست وفاجنر ... « فارتبطت الفنون والآداب وعكست على بعضها البعض من وسائل تعبيرها واتجاهاتها الفكرية والحسية »(٤).

(١) جان برتليمى . بحث فى علم الجمال . ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز ، ص ٣٩٥ .

(٢) د . نعيم حسن اليافى : الشعر بين الفنون الجميلة ، ص ٣٩ .

(٣) Wordsworth : Praface to the Second Edition of Lyrical Ballads, in Critical Theory, p. 443.

(٤) يوسف السيسى : دعوة إلى الموسيقى ، ص ٢٣٣ .

واستمرت العلاقة بين الفنون قائمة بعد انحسار الرومانسية ، فأعلت الرمزية من شأن الموسيقى وغلبتها على سائر الفنون ، كما تحدث الشعراء الرمزيون أمثال بودلير Baudelaire (١٨٢١ — ١٨٦٧) ومالارميه Mallarmé (١٨٤٢ — ١٨٩٨) وبول فاليرى Paul Valéry (١٨٧١ — ١٩٥٦) عن الشعر الصافى الذى يحقق بالكلمة وجوداً حراً يغيب معه الاحساس بالزمان والمكان ويخلق حالة من الإيحاء تصل بالقارىء إلى عالم الصفاء المطلق من خلال موسيقى الشعر ، فالموسيقى فوق الجميع وقبل كل شىء »[١] .

وهكذا تابعت الرمزية والتصويرية ما كان سائداً فى الفترة الرومانسية من بحث عن علاقة تداخل وتأثير بين الفنون من خلال تغليب فن الموسيقى أحياناً وفن التصوير فى أحيان أخرى .

* * *

وفى اطار اضفاء الطابع الموضوعى عن الوجود الانسانى والاحساس بأن الطبيعة شىء موجود له قوانينه الخاصة وكيانه الخاص الذى يختلف بلا شك عن الوجود الانسانى ، اتجهت الواقعية مع اختلاف اتجاهاتها إلى التأكيد على أن الفن « صور هى ابداعات من جانب الانسان تجسد بشكل محسوس ملموس التصورات عن الطبيعة والوعى ، ومن ثم فإنها تمكن الناس أيضاً من التفكير فى الطبيعة وهى تأخذ شكلاً موضوعياً مثل الحديث أو الصورة فى الرسم »[٢] .

وتبرز من جديد أهمية فن التصوير ، وتصبح المصطلحات الفنية مرة أخرى مرتبطة بفن التصوير ومتصلة بالخطوط والأشكال المتكررة ، فروعة الشكل تقدم عملاً فنياً متشابكاً كما يقول تولستوى Tolstoy[٣] .

* * *

---

(١) Stéphane Mallarmé : Mystery in Literature, in Critical Theory, p.p. 693-694.

(٢) سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، ص ١٩ .

(٣) Leo Tolstoy, What is Art, From Chapter V, in Critical Theory, p. 709.

ويشهد العصر الحديث تدخلاً أكثر بين الفنون المتعددة ، خاصة بعد انتشار النظريات التكاملية الشاملة فى الابداع والتلقى على السواء .

فقد ركزت الدراسات الحديثة على أن الانسان فى حالتى الابداع والتلقى « يبذل نشاطاً يوصف بالكلية ، لأنه يستعمل فيه كل ما لديه من حصيلة ماضيه ومواد متنوعة ، فهو حين يعمل إنما يعمل فى نطاق الكل ، وحين يتلقى العالم من حوله إنما يتلقاه من خلال الكل أيضاً »(١) .

وهكذا أصبح على المتلقى أن يتلقى التجربة الفنية أيا كانت بكل قوى الادراك لديه ؛ السمعية والبصرية والحركية والتذوقية وغيرها .

وأكد هذا المفهوم وقواه ، نظرية الجشطالت ودراسات نظريات التداعى والترابط تلك النظريات التى قضت تماماً على نظرية الأنماط Theory of Types التى عرفتها الحياة الفنية قبل نهاية القرن التاسع عشر .

وساعد على هذا — أيضاً — اتجاه الحضارة المعاصرة وفلسفات العصر بشكل عام إلى تحقيق نظرة شمولية تنبأ من خلالها علماء الاجتماع بعودة العالم إلى النظام القبلى ، وهى عودة « ستتم طبعاً بحيث يكون نطاق القبيلة أوسع من نطاق القبائل القديمة إلى أبعد الحدود الممكنة . فالحدود بين الدول تتجه إلى التلاشى ، بحيث أصبح العالم فى طريقه إلى أن يصبح قرية شاملة حيث يشارك فيها الجميع فى كل شىء »(٢) .

وهكذا اقتربت العلاقات ، وقربت أدوات التوصيل بين عناصر عالمنا المعاصر . وأثر هذا بطبيعة الحال فيما حدث من تطابق ومشاركة بين الانسان والانسان . ومن توافق وتلاق بين الحواس الداخلية والخارجية للانسان وبين العواطف والعقل وبين الدين والسياسة وبين الفرد والمجتمع .

---

(١) د . نعيم حسن اليافى : الشعر بين الفنون الجميلة ، ص ٣٨ .

(٢) انظر رأى ماكلوهان الذى عرضه فى كتابه « محاولة لفهم وسائل الاتصال » و« مجرة جوتنبرج » عن وسائل الاتصال الباردة والاتجاه العالم للامتزاج من خلال وسائل الاتصال . وانظر كذلك رأى وليم وايت فى كتابه « انسان التنظيم » وذلك فيما عرضه لهما بول وارن من آراء فى كتابه : السهام بين الوهم والحقيقة . ترجمة على الشوباشى ، ص ٩٤ وما بعدها .

ومن المتوقع أن يزداد تقدم العالم نحو تحقيق هذه الشمولية بدخوله فى حضارة الاليكترونيات وهى حضارة القرن المقبل الذى نقف على أعتابه « فالعصر الاليكترونى يعد « جشطالت » مركباً ، سمته الغالبة هى وصول عدة رسائل فى وقت واحد »[1] وليس رسائل متتالية مسلسلة تعتمد على التركيب المرئى الذى عاشته حضارة عصر الميكانيكا الصناعية .

وسوف يدخل الانسان فى ظل هذه الحضارة الاليكترونية فى عصر حضارة شفوية سمعية ، وهما الصفتان المطلوبتان لفهم الاليكترونيات واستخدامها ، فمن خلالهما سوف يتمكن الانسان من استقبال كل شيء فى نفس الوقت ، أى ادراك الشمول ووحدة جميع الحواس .

ومن الطبيعى أن تؤثر هذه النظرة الكلية مع العلاقة بين الفنون ، حيث تميزت الفنون المعاصرة بالتداخل الأكثر وبشكل خاص بين فنون الأدب المختلفة من شعر ومسرح وقصة ، وما نراه أيضاً من تداخل واضح بين فنون الأدب والفنون التشكيلية ، وما نشاهده كذلك من تأثيرات واضحة للفنون المستحدثة خاصة السينما على فنون الأدب .

* * *

العلاقة بين الفنون إذن علاقة قائمة ، سواء تصورناها علاقة تواز أو تبادل وتفاعل وتأثير وتأثر عبر العصور .

حقيقة أن « لكل فن من الفنون المختلفة ــ الفنون التشكيلية ، الأدب ، الموسيقى ــ تطوره الفردى ، وهى تختلف بتوقيتها وبالعناصر المختلفة الداخلة فى تركيبها ، إلا أنه مما لا ريب فيه أن هذه الفنون على صلة دائمة بعضها ببعض آخر »[2] .

---

(١) السينما بين الوهم والحقيقة ، ص ١٠٠ .

(٢) أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ، ترجمة محى الدين صبحى ، ص ١٧٥ .

ولو قلبت تاريخ الفن « لعثرت على نصوص كثيرة تقرب بين الفنون وتلتمس الوحدة المشتركة بينها فى البناء والغاية ، فيذهب بعض الشعراء ، مثل رامبو الشاعر الرمزى الفرنسى إلى أن للكلمات كيمياء خاصة بها ، وأن الكلمة يمكن أن توحى بالصورة والايقاع والملمس واللون والرائحة ، وكذلك يرى بعض المصورين ، ومنهم الفنان المصرى حسين سليم — أننا حين تمسح أعيننا صورة ما ، لا نرى ألواناً وخطوطاً فقط ، بل نشم رائحة ونسمع أصواتاً تتفاعل فى بوتقة الخلق ، لتصبح طاقة من الانفعال الذى يحدد لنا بدوره ايقاعاً ونغماً نتبعه بأعيننا على السطح المرسوم[1] .

* * *

وتبذل الدراسات التاريخية والمقارنة للفنون جهدها لتوضيح مناطق التلامس والتفاعل بين الفنون والعلاقات الممكنة بينها .

ومن هذه الدراسات دراسة بول شير Steven Paul Scher عن موسيقية اللغة فى الأدب الألمانى Verbal Masic in German Literature ودراسة كالفن براون Calvin Brown عن الأنماط الأدبية فى الموسيقى بعنوان الموسيقى والأدب Music and Literature .

ومنها دراسة هيبرت Renee Rise Hubert عن السمة القصصية فى التصوير فى كتابه The Fabulous Fiction of two Surrealist Artists ودراسة بنيون Binyon عن علاقة الشعر الانجليزى بالتصوير والفنون الأخرى English Poetry in its relation to Panting and other Arts ودراسة براون Brown عن علاقة الموسيقى بالأدب Music and Literature ودراسة جيمس سكوت James Scott عن علاقة التصوير بالشعر Painting and Poetry ، وأيضاً دراسة ويليك Wellek عن علاقة الموسيقى بالشعر The Relationship between Music and Poetry .

(١) انظر د . عبد الغفار مكاوى : قصيدة وصورة . ص ص ١٤ — ١٥ وكذلك حسين سليم : كيف نقرأ صورة . ص ٢٤ .

ومن هذه الدراسات أيضاً أبحاث رونالد زالتر Ronald Salter على شعر جورج هايم والذى حاول فيها التأكيد على أن شعر جورج هايم يقوم على نوع من الرؤية التصويرية تخرج إلى القصيدة طبقاً للمبادىء التشكيلية للفن التصويرى .

وكذلك دراسة هرمان ماير Herman Meyer التى تناول فيها التشكيل المكانى والرمز المكانى فى الفن القصصى الحديث وفى فن التصوير الحديث ، وكذلك الدراسات العامة لماريو براتس Mario Praz للتأثير المتبادل بين الأدب والموسيقى[1] وغيرها .

كما حاولت بعض الدراسات فى الأدب العربى المعاصر أن تقدم نماذج من هذه الدراسات منها دراسة الدكتور نعيم حسن اليافى عن علاقة الشعر بالفنون فى كتابه « الشعر والفنون الجميلة » (١٩٦٨) ومؤلف د . عفيفى البهنسى « دراسات نظرية فى الفن العربى » (١٩٧٤) ودراسة الدكتور عبد الغفار مكاوى عن علاقة الشعر بالتصوير فى كتابه « قصيدة وصورة » (١٩٨٧) كما أصدرت مجلة فصول (القاهرية) عدداً عن الأدب والفنون (شتاء ١٩٨٥) قدمت فيه عدداً من الدراسات عن علاقة الأدب بالفنون الأخرى منها دراسة عن جماليات اللون فى القصيدة العربية لمحمد حافظ دياب ، ودراسة عن شاعرية الألوان عند امرىء القيس لمحمد عبد المطلب ودراسة عن علاقة الأدب بالموسيقى لمحمد عماد فضل ، ودراسة عن فن الباليه والأدب ليحى عبد التواب .

ويبدو من هذه الدراسات ــ من ناحية أن الحدود بين الفنون قد زاد تخلخلها وتداخلها ومن ناحية أخرى فإن هذا الازدياد نحو التداخل خاصة فى ظل الاتجاهات الحديثة مثل التكعيبية والمستقبلية والسريالية والفن المجرد يتم تارة عن « ارادة فى توسيع اطار التعبير وتارة أخرى بفعل أزمة الأنواع الفنية المعاصرة المختلفة وتعرضها لفقدان الهوية »[2] .

(١) انظر يوزف شتريلكا : العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى ، ترجمة : مصطفى ماهر ، ص ص ١٨ ــ ١٩ .
(٢) العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى ، ص ص ٢٠ ــ ٢١ من الترجمة العربية .

كما تدور معظم هذه الدراسات — كما هو ملاحظ — حول علاقة الشعر بالفنون التشكيلية وبالموسيقى ، وهو موضوع توفره دراسة الشعر الذى يعتمد على التصوير وعلى الايقاع، والسمتان من أهم ملامح التصوير والموسيقى . فالشعر — كما يقول مؤلفا كتاب « نظرية الأدب » يستنزل الوحى أحياناً من الرسم أو النحت أو الموسيقى ، وقد تغدو الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر ، شأنها شأن الأشخاص وموضوعات الطبيعة ، دون أن يثير هذا أى مشكلة نظرية خاصة »[1] وذلك على الرغم من عدم تحمسها لفكرة العلاقات المتداخلة بين الفنون .

* * *

يتضح لنا من هذا العرض السابق جملة حقائق :

أولاً : أن لكل فن خصائصه المميزة وأساليب صنعته الفنية التى توفر له هذه الخصائص .

ثانياً : أن النظرة التاريخية والمقارنة للفنون تؤكد على أن هناك علاقة تداخل وتمازج وتأثير وتأثر بين الفنون ، وأن هذه العلاقة قد ازدادت بشكل ملحوظ فى الفنون المعاصرة بسبب الاتجاه إلى تحقيق النظرة الكلية الشمولية ، وبسبب اتساع الاطار الحضارى للعصر وشموليته وحاجة الفنان المعاصر إلى الاحاطة — على الأقل — بالتصور العام لهذا الاطار الحضارى .

وثالثاً : أن علماء الجمال عندما تحدثوا عن العلاقة بين الفنون اختاروا الشعر تمثيلاً لفن الأدب ، ولم يتحدثوا كثيراً عن علاقة القصة بالفنون الأخرى وذلك لحداثة فن القصة — بطبيعة الحال ، فالقصة أحدث فنون الأدب على حين أن الشعر أقدمها ، فقد كان مصاحباً لنشأة الفنون .

* * *

---

(١) أوستن وارين ، ورينيه ويليك : نظرية الأدب ، ترجمة محى الدين صبحى ، ص ٣٦١

وما نريد أن نستخلصه من هذه النتائج التى توصلنا إليها فى هذا الفصل ، هو ما نطرحه فى السؤال التالى :

هل يمكن لفن من الفنون المعاصره بما لديه من امكانيات ، وبما تسمح به تقاليده الفنية وطاقاته الابداعية ، أن يحقق من خلال التداخل والتمازج شمولية تستغل طاقة الفنون الأخرى لتحقق مقولة « الفن الشامل » .

إن ما نطرحه فى الفصلين التاليين هو ما نتصوره اجابة لهذا السؤال .

* * *

لقد أثبت الفن القصصى منذ ظهوره وتبلوره فناً أدبياً منذ مالا يزيد عن ثلاثة قرون ، أنه الفن الأكثر حرية ومرونة فى تقاليده الفنية وفى صنعته البنائية مما سمح له خلال هذه الفترة البسيطة — إذا قيست بتاريخ الفنون الأخرى — بسرعة فى التطور ، وجرأة فى الاقتراب من الفنون الأخرى والاستفادة من أساليبها البنائية حتى وصل إلى أن يكون شكلاً أدبياً بلا شكل قاطع محدد فى القصة المعاصرة ، كما سيحاول الفصل الثانى أن يوضح .

واستطاع كاتب القصة الفنان المثقف — المعاصر — من أن يقترب بجرأة من سائر الفنون ، وأن يوظف خصائصها فى اقتدار وهو يقدم قصته المعاصرة فناً يسعى إلى تحقيق الشمولية ، حيث نرى فيه امتزاجاً واعياً وفنياً لسائر الفنون الأخرى ، كما سنحاول أن نوضح تطبيقياً فى الفصل الثالث .

ومرة أخرى نقول إن حديثنا هنا عن فن القصة هو حديث عن القصة بأشكالها المختلفة الطويلة ومتوسطة الطول والقصيرة .

الفصل الثاني

في تطور فن القصة وعلاقته بالفنون
نظرة تاريخية

(١)

الفن القصصي صيغة أدبية حديثة ، إذا قيست بالفنون الأخرى الأدبية . فهي في الآداب الغربية لم تظهر قبل القرون الثلاثة الأخيرة[١] وأما في الأدب العربي الحديث ، فلم تظهر إلا مع القرن العشرين أو قبيله بقليل .

ولقد كانت هذه الصيغة الأدبية الجديدة وليدة الاهتمام بالانسان والتاريخ ومحاكاة حركة الانسان والتاريخ في واقع المجتمع البشري الحي .

وخلال رحلة الفن القصصي ، عرفت القصة الطويلة والقصيرة كثيراً من أساليب البناء الفني ، استمد فن القصة معظمه من الفنون الأخرى وأخضعه لنظامه الخاص في الصياغة والتشكيل ، وهو نظام يتميز بالحرية المطلقة « حرية الخيال وحرية الفكر وحرية التنفيذ . وهذا يتضمن حق — الكاتب — بل واجبه في عدم الرضوخ للتقاليد والقواعد ، اجتماعية كانت أم فنية ، وذلك عن طريق المحاولة الدائبة لتطوير هذا الفن كنوع أدبي »[٢] .

---

(١) انظر دائرة المعارف البريطانية ، مادتي Short Story, Novel

(٢) نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث ، ترجمة د . انجيل بطرس سمعان ، المقدمة ، ص ٧

ومن هنا ، كان الفن القصصى هو أبسط الفنون من ناحية ، وأكثرها صعوبة من ناحية أخرى ، على حد تعبير جوزيف كونراد فى مقدمته لروايته « أسود النرجس » The Nigger of the Narcissus(1) .

فهو أبسطها من حيث استيعابه المتسامح لعناصر وسمات وخصائص جديدة باستمرار ومع ذلك فهو أكثر الفنون صعوبة لحاجته إلى دهاء خاص فى استعمال هذه العناصر واخضاعها لتقنياته التشكلية .

* * *

(٢)

اعتمدت القصة ، خاصة فى شكلها الكبير (الروائى) منذ بداياتها الفنية الأولى على الملحمة « لأن الملحمة بناء فنى ضخم ومعقد قائم على السرد ، وهذا هو الأصل فى الرواية بالمعنى الحديث » ، فكانت البدايات الحقيقية لفن الرواية ولفن القصة القصيرة فى تياراتهما الرئيسية وهو « تيار بوكاتشيو فى ايطاليا ، ورابليه فى فرنسا وسيرفانتس فى اسبانيا ، يتميز بطابع أساسى هو التركيز على سرد مغامرات بطل أو مجموعة من الأبطال وتصوير شخصياتهم ، وربما التعبير عن موقف فلسفى من الحياة من خلال تصوير الأحداث فيما يمكن أن نسميه اطاراً قائماً على التسلسل الزمنى ، وهو المنهج البسيط الذى يعمد إليه الفنان باتخاذه سيرة الفرد فى الحياة نموذجاً له يحتذيه ويصوره ويتخذ منه ما يساعده على البناء الفنى »(2) .

ويسمى موير هذا النوع من القصص بقصة الشخصية ، وتقوم عادة على « شخصية واحدة ينبغى أن تكون حاضرة دائماً ، تدور حولها حكاية تقدم

(1) انظر ترجمة د . انجيل بطرس للمقدمة فى كتاب « نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث » ص ١٥٥ .

(2) انظر مقدمة الدكتور لويس عوض للترجمة العربية للكتاب روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ص ص ٥ — ٦ .

مجموعة من الأحداث التي تمضي في سيرها » من خلال هذا البطل الرحالة وعدد من الشخصيات الثانوية ، ويتم تنظيم هذا كله من خلال « عقل منظم دقيق يرتب كل شيء وفق هدفه الخاص » .

ويمثل موير لهذه القصة بمؤلفات سموليت Smollet وفيلدنغ Fielding وسكوت Scott و[illegible]ب مؤلفات ديكنز Dickens [1]. فقد قدمت الأعمال القصصية لهؤلاء الكتاب — في الغالب — ملحمة بطل « يبدأ حياته من ظروف بالغة العسر ، ثم يثبت رأساً متخطياً كل طبقات المجتمع حتى يبلغ القمة » .

ثم استخدم ترحال البطل « وسيلة للتعرف على المظاهر المختلفة للحياة الاجتماعية في القرن الثامن عشر » كما استخدمت وقفاته المكانية وسيلة « لتقديم المعلومات كما يفعل دارس الاجتماع أو عالم الأخلاق أو الصحفي النابه » وذلك في اطار اهتمام الكاتب في ملحمته البطولية « بحياة المجتمع »[2] .

ويتلاقى البطل في هذه [illegible]وايات كثيراً مع خصائص البطل الملحمي ، إذ يبدو دائماً جامداً غير حقيقي « والحدث عنده يكاد يكون دائماً ذا أصل مصطنع ، فإنه لا ينبع من عواطف البطل ، لأن البطل عنده بوجه عام لا عواطف له ، كما أن الحدث ليس نتيجة حتمية لميوله لأن هذه أيضاً يكاد يكون لا وجود لها لديه » كما أن « مخاطر البطل رومانتيكية بعيدة تماماً عن واقع الحياة وهو يعود إلى حياته العادية وإلى نفسه دون أن تغير منه هذه المخاطر كثيراً »[3] .

* * *

(١) ادوين موير بناء الرواية ، ترجمة ابراهيم الصيرف ، ص ٢٠ وص ٢٦ وما بعدها .

(٢) بناء الرواية ، ص ٣٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص ص ٣٠ — ٣١

وِرثت القصة عن الملحمة أهم شكل من أشكالها وهو البناء عن طريق السرد ، واعتبار تسلسل الأحداث فى الزمن هو الطريق الطبيعى لتطوير سيرة البطل ومن يدور فى فلكه[١] .

وظل البناء الملحمى هو المسيطر على القصة فى مرحلة ما قبل الواقعية التى قدمت حياة الانسان سلسلة من الأحداث فى الزمان ، أو لحظة عابرة من حدث فى زمن . وبذلك تقود الأحداث المتتالية أو اللحظة المتتالية إلى استكشاف الحقائق الانسانية من الأمور العادية المألوفة ، على نحو ما توضح لنا الروايات الدرامية التى قدمتها اميلى برونتى وجين أوستن وتوماس هاردى .

فقد تطور البطل الملحى هنا من مجرد رحالة متجول يتنقل بين كثيراً من المشاهد ويتعرض للعديد من المغامرات التى لا تتطلب علاقة ضرورية بينها أكثر من وجود البطل مثلما كان البطل عند سموليت وفيلدنج وسكوت ، إلى بطل يتحرك وفق قانون السببية الذى خلق علاقة درامية بين الشخصية والموقف تتوحد بمقتضاها العلاقة بين الحدث والشخصية « فتصبح الشخصية حدثاً والحدث شخصية »[٢] .

فى هذه الأعمال القصصية يتحرك الزمن من خلال السرد متجهاً إلى نهايته حيث يتلاشى عند نهاية محدودة . فنرى الزمن يجمع نفسه بالتدريج . ثم يبدأ فى الحركة وما تزال نهايته غير معروفة لنا ، ثم عندما يغدو هدفه أكثر وضوحاً ، يسير بخطوات تزداد سرعتها بانتظام ، ثم أخيراً يحل القدر وينتهى كل شىء .

وقد تجىء تلك النهاية مع نهاية الرواية كما فى رواية « تسى سليلة آل دربرفيل » وقد تأتى قبلها تاركة فترة زمنية كما فى « عمدة كاستربردج » أو قد تكون هى الأزمة الرئيسية كما فى « مرتفعات ويذرنج » حيث لا يصبح وجود

---

(١) د . لويس عوض . مقدمة حو رواية حديدة . ص ٨ .

(٢) موير : بناء الرواية ، ص ص ٤١ — ٤٢ .

هيثكلف وجوداً كاملاً بعد اللقاء الأخير مع كاترين فى منتصف الرواية . فقد نتهت هنا الدراما . ولم يبق غير آلامه فقط »[1] .

هنا سنرى تداخلاً بين فن الملحمة وفن المسرح فى البناء القصصى . فمع لاحتفاظ بالبطولة الملحمية فى بنائها السردى ، سنرى الدراما المسرحية تتدخل لتخضع علاقة البطل بالأحداث إلى سببية تربط بينهما وتنعكس على حركتهما فى آن معاً ، كما سنرى الزمن وهو يتحرك بالشخصية والحدث نحو غاية محدودة مرسومة بدقة منظمة ومستمدة من الفعل أو الحدث .

* * *

(٣)

ومع القرن التاسع عشر دخلت القصة المرحلة الواقعية التى اعتمدت أسلوب السرد والوصف والتسجيل والتحليل لتصوير الواقع من خلال منهج فكرى أو نظرة ثورية وذلك فى الواقعية النقدية والطبيعية وواقعية ما قبل الثورة الاشتراكية فى روسيا .

فاهتمت أعمال زولا Zola وبلزاك Balzac وتشيكوف Chekhov وجوركى Gorky وأمثالهم بتصوير علاقة الانسان بالغير من خلال التركيز على المجتمع ومؤسساته تركيزاً يقدم الانسان كائناً يتحرك فى زمن مترجم إلى علاقات اجتماعية فى أحداث مترابطة ومتعاقبة ، كما اهتمت بالنظر إلى حياة الانسان بالتالى على أنها سلسلة من الأفعال المترابطة داخل الزمن .

وتقترب القصة فى ظل الواقعية اقتراباً ملحوظاً ومن فن التصوير ، فقد دعا الواقعيون إلى حياد الكاتب وتوقفه عند التصوير . وأصبحت القصة الطويلة والقصيرة على السواء حدثاً مصوراً ، وأصبح من المألوف أن تتعدد اللوحات المصورة داخل العمل القصصى هنا ما بين لوحات ساكنة تُقدم وصفاً تسجيلياً

---

(١) بناء الرواية ، ص ص ٧٠ — ٧١

دقيقاً للمكان وللشخصية وللفعل ، ولوحات متحركة تتجاوز فيها المساحات المكانية مع توالى الحركة فى الزمن كما نرى فى الأعمال الواقعية الشهيرة لستندال وبلزاك وميريميه وفلوبير والفونس دوديه واميل زولا وغيرهم .

ونقتطف هنا بعض الملاحظات من تعليق الدكتور محمد غلاب على مؤلفات زولا وهو بصدد عرضه وتلخيصه لهذه الأعمال ، حيث يبدأ عرضه للعمل بأنه وصف أو تصوير أو رسم ، فيقول عن روايته « ثروة أسرة روجون ماكار » إنه « مشتمل على وصف دقيق لتلك الصدمة العنيفة التى حدثت فى المقاطعات فى عهد الامبراطورية الثانية » . ويقول عن رواية « حصة الكلب فى الصيد » « وهو يحوى تصويراً شاملاً لمجون العصر وفجوره وتهافت الناس عليها » .

وعن رواية « بطش باريس » يقول « وهو مشتمل على رسم متين لأحد الأحياء البشعة المرعبة الأفعال فى باريس » .

ويعرض لرواية « فتح مدينة بلاسان » فيراها « تحتوى وصفاً يكاد يكون معجزاً لنفس شرهة طماعة قاسية لا تعرف من الحياة إلا أغراضها » .

وفى تناوله لرواية « هفوة القسيس موريه » يقول إنها : « تشتمل على وصف دقيق لسلوك الطباع المضطربة الموسوسة بالوراثة » .

وعن رواية « صاحب الفخامة أوجين روجون » يقول إن فيها « رسم كامل لكبار رجال الدولة المشتغلين بالسياسة فى ذلك العهد » .

وفى تلخيصه لرواية « نانا » يقول إنها « تصوير دقيق مسهب لاحدى العاهرات اللواتى يخربن بيوت الشبان ويسلبن أموالهم »[1] .

* * *

(١) د . محمد غلاب : الروايات الواقعية فى القرن التاسع عشر ، مقتطفات من صفحات : ١٢٨ — ١٢٩ — ١٣٠ — ١٣١ .

اعتمدت القصة فى المرحلة الواقعية على التصوير إلى جانب السرد ، محتفظة بذلك بالصيغة الملحمية إلى جانب اتجاهها إلى التصوير من خلال البطل أو الراوى الذى كان يقوم بدور الملاحظ المسجل للوقفات الاجتماعية .

وشهدت هذه الفترة ملاحم وصفية عديدة لعل أهمها ملحمة الحرب والسلام لتولستوى والأم لجوركى والكوميديا البشرية لبلزاك .

يقول ادوين موير عن رواية « الحرب والسلام » وهو يتحدث عن الرواية التسجيلية إنها ملحمة إنسانية « تقدم البيوت وغرف الصالونات والطرقات وضيعات الريف فى صورة محددة مميزة ... تتغير كما تتغير الشخصيات ، وبهذا تصبح مجرد مظاهر للزمان . ففى البداية تكون مجرد أماكن يعيش فيها الناس ، ولكنها لا تلبث أن تصبح أماكن تقدم صورة ثابتة للمجتمع الذى يتصرف فيه الناس بطريقة نمطية واحدة وفى حاضر واحد . وهدف تولستوى من ذلك على حد تعبير برسى لبوك أن يمثل دورة الميلاد والنمو ، والموت فالميلاد من جديد »[١] .

كما شهدت هذه الفترة أيضاً تمايزاً واضحاً بين القصة الطويلة « الرواية » والقصة القصيرة . وكان من الطبيعى أن يتم هذا ، فقد كانت الرواية من الضخامة بما لا يسمح للقصة القصيرة من دائرة الاقتراب .

ويلخص فرانك أوكونور هذه المسافة فى كتابه « الصوت المنفرد » بقوله : « من الواضح أن كلاً من الرواية والقصة القصيرة ، مع أنهما تستمدان من نفس المنابع ، تستمدان بطريقة مختلفة تماماً ، وأنهما قالبان أدبيان متميزان ، والفرق بينهما ليس فرقاً فى القالب ، مع أنه توجد بينهما فروق كثيرة من حيث القالب بمقدار ماهو فرق أيدلوجى ... واعتقد اعتقاداً قوياً أننا يمكن أن نرى فى القصة القصيرة اتجاهاً عقلياً يجتذب جماهير الجماعات المغمورة على اختلاف الأزمنة ... إن الرواية ما زالت ترتبط بالفكرة التقليدية عن المجتمع المتحضر ،

(١) بناء الرواية ، ص ٩٤ من الترجمة العربية

وعن الانسان بوصفه حيواناً يعيش فى جماعة ... ولكن القصة القصيرة تبقى بحكم طبيعتها الثابتة بعيدة عن الجماعة ورومانتيكية وفردية ومتأبية .

كذلك تختلف القصة القصيرة عن الرواية من حيث الشكل . ومن الممكن أن نعبر عن الفرق بينهما ابتداءً بأن نقول إن القصة القصيرة قصيرة ، وذلك ليس صحيحاً بالضرورة ولكنه كاف كفرض عام .

إن الروائى إذا أخذ شخصية ووضعها فى وضع معارض للمجتمع ثم سمح للشخصية نتيجة للصراع بينها وبين المجتمع أن تتغلب عليه أو يتغلب هو عليها ، فقد قام بكل ما يتوقع منه . ويشكل عنصر الزمن هنا أكبر ميزة له . والنمو التاريخى للشخصية أو للحوادث كما نراه فى الحياة يشكل قالباً جوهرياً .

وإذا أهمل الروائى ذلك فإنما يهمله على مسئوليته الخاصة . لكن لا يوجد لدى كاتب القصة القصيرة شيء من هذا ينظر إليه على أنه قالب جوهرى ، لأن اطاره الذى يرجع إليه لا يمكن أن يكون الحياة الانسانية برمتها . وهو لابد أن يختار دائماً الزاوية التى يتناولها منها . وكل اختيار يقوم به يحتوى على امكانية قالب جديد ، كما أنه يحتوى على امكانية اخفاق كامل »[1] .

* * *

أصبحت القصة فى ظل الواقعية صوراً ممتدة فى الزمن إذن ، فاحتفظت بامكانية التحقق فى بعدى المكان والزمان عندما سعت إلى تقديم حقائق الزمن فى بعدها المكانى .

* * *

ولعل أهم ما يمكن الاشارة إليه هنا ، ونحن نتحدث عن هذه المرحلة الواقعية هو ما قدمته هذه الأعمال للغة الأدب (النثر الأدبى) ، فقد انتقلت به من شكلية النثر الفنى الذى يحرص على التجويد والاتقان كما كان شأنه —

(١) فرانك أوكونور : الصوت المنفرد ، ترجمة د . محمود الربيعى ، ص ١٦ .

غالباً — فى المرحلة السابقة على الواقعية إلى مفهوم جديد للغة النثر فى الأدب يقوم على أن اللغة فى واقعيتها سواء فى الوصف أو السرد لابد أن تكون وسيلة اتصال وتوصيل ، وأفعال حركة نامية .

ومن هذا المفهوم صدرت الأعمال القصصية الواقعية لبلزاك وفلوبير وزولا وموباسان وجوركى وتشيكوف ، تلك الأعمال التى أثرت فى أكثر من جيلين من أجيال القصة العربية الحديثة والمعاصرة ، جيل تيمور وجيل نجيب محفوظ ويوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوى وجيل حنه مينه .

قدمت هذه الأعمال صوراً حية وممتدة لواقع متماسك « هضمه الكاتب سلفاً وعلق عليه ، ويكفى الكشف عنه بدقة للعثور على صورة متماسكة له . ونقلت للقارىء قصة بطل يعيش فى عالم محدود المعالم ، يحركه الكاتب كيفما شاء وفى الاتجاه الذى يشاء »[1] .

و من خلال العلاقة الجدلية بين هذا الواقع وبين الشخصية ، تنمو الشخصية وتتحرك وفقاً لمنطلق النمو « الذى ينظر فى مثل هذه الروايات إلى حياة الفرد على أنها تراكم من لحظات الزمن المفيدة اجتماعياً » .

* * *

(٤)

اعتمد الفن القصصى فى نشأته كما رأينا على أسلوب البناء الملحمى فى تقديمه لصياغته الفنية الجديدة ، ثم لم يلبث أن طور هذا الأسلوب الملحمى المفتوح باعتماده على خاصية الدراما فى المسرح فأقام لعمله شكلاً محدداً يخضع للسببية التى تقيم علاقة درامية بين البطل والأحداث .

ثم طور هذا الشكل الذى يعتمد على السرد — أساساً — باقترابه من فن التصوير مازجاً بين السرد والتصوير فى بعدى الزمان والمكان لتقديم صورة

(١) د . سامية أسعد : الرواية الفرنسية المعاصرة ، دراسة ، مجلة عالم الفكر الكويتية ، ص ٧٢٥ .

الواقع سواء أكانت من منظور تسجيلى أو كانت من خلال تصور مثالى .

وظل الأمر — مع الفن القصصى على هذا النحو حتى أواخر القرن التاسع عشر الذى شهد تطوراً بلغ درجة من القوة جعلته أقرب إلى الطفرة منه إلى التطور الطبيعى[1] .

كانت تلك الثورة ثمرة للدراسات الأنثربولوجية والاكتشافات النفسية الهائلة التى تحققت على أيدى علماء النفس من فرويد Frued ومروراً بيونج Jung وبرجسون Bergson وما صاحب هذه الاكتشافات من معرفة بالعقل الباطن وبالقوى الخفية التى تسيطر على فكر الانسان وسلوكه واللاشعور وأثره فى الدوافع ، والغرائز وأثرها فى السلوك .

وبذلك انتهت القيمة المطلقة للواقع العقلى الذى أصبح هو الآخر موجها من خلال أشياء أخرى مجهولة ومخفية .

وأصبح على الانسان من ثم أن يبحث فى هذا المجهول وأن يعبر عنه بالتالى . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فقد تحولت فكرة التحديد والحصر فى الزمن الواقعى والتى هى من أهم عناصر البناء الواقعى ، تحولت هذه الفكرة بفضل برجسون إلى سيولة مراوغة غير ممكنة التحديد أو السيطرة ، كما تحولت بفضل اينشتين ونظريته فى النسبية إلى احساس نسبى بحت ، فالمادة لم تعد ثابتة ، والحياة لم تعد خاضعة لنظام ثابت ينتظم حركتها ، والانسان أصبح وسط هذا كله حائراً بين ذاته وبين الوجود الخارجى . فقد أصبح الانسان — وفقاً للنظريات العلمية الحديثة — خاضعاً لمؤثرات خارجية وداخلية لا يملك من أمرها شيئاً . وأمام هذه الحيرة انتهى العلماء إلى أنه « يبدو أننا نلمح عالماً مفزعاً من الظلال تحت عالم الفضاء والزمن ، عالماً سحرياً خفياً يتحكم فينا بشكل ما ، قوانينه تبدو مضبوطة رياضياً وحوادثه تتكشف فى سلبية صارمة .

(١) Walter Allen : The English Novel, p. 218.

ولكى ننفذ إلى أسرار هذا العالم علينا أن نقوم بالتجارب ، ولكن التجارب وسيلة مشوشة تفسدهاالاحتميةقاتلة ، تحطم السببية . ولأن صورنا الذهنية — لذلك السبب — تكون صوراً مشوشة ، فإننا لن نطمع فى أن نشكل صورنا الذهنية — لما يجرى داخل العالم الأحمق — فى الفضاء والزمن . كل شىء سيبدو ضائعاً ، وهذه اللاحتمية تفسد التجربة وتحطم السببية . إننا لابد وأن نعجب كيف يمكن أن يكون هناك علم منطقى ، لابد وأن نعجب كيف يمكن أن يكون هناك شىء سوى الفوضى »[١] .

لقد ترتب على هذا أن القصة الحديثة — والفن الحديث بعامة — لم تعد تقنع ببعدى الواقعية فى الفن وهما الزمان والمكان ، وإنما نظرت إلى الفن على أنه اسطورة الفنان المعاصر التى تحمل من الايحاءات المعقدة بقدر ما فى حياة الانسان المعاصر من التعقيد والتشابك .

وهنا نرى إلى جانب بصمات علم النفس « الكثير جداً من بصمات فريزر Frazer وتايلر Tylor »[٢] .

ولذلك كان على القصة أن تحول إهتمامها بالواقع إلى الاهتمام بالحياة ، فهناك فرق كبير بين الحياة وبين الوجود الواقعى ، فالحياة علاقة حية بين الانسان والأشياء ، أما الوجود الواقعى فمجرد وجود يفتقد البعيدين الجديدين عند انيشتين .

تقول فرجينياوولف Woolf (١٨٨٢ — ١٩٤١) فى مقال لها عن القصة الحديثة : Modern Ficition :

إن أهم ما يميز القصة الحديثة ، هى أنها تهتم بالنظر إلى الداخل « فالحياة ليست سلسلة من مصابيح العربات مصطفة بشكل متناسق . الحياة هالة مضيئة ، غطاء نصف شفاف يحيط بنا من بداية الوعى إلى نهايته . أليست مهمة كاتب القصة أن ينقل هذه الروح المتباينة غير المعروفة وغير المحددة ،

---

(١) بانيش هوفمان : قصة الكم المثيرة ، ترجمة د . أحمد مستجير ، ص ١٣٧ .
(٢) بول ويست : الرواية الحديثة ، ترجمة عبد الواحد محمد ، ص ٩٩ .

مهما كشفت من نقص أو تعقيد بأقل ما يمكن مما يختلط بها من أشياء غريبة أو خارجية » ، إن ما يفعله كتاب القصة المحدثين أمثال جيمس جويس « أنهم يحاولون الاقتراب من الحياة بدرجة أكبر وأن يحافظوا على ما يثير اهتمامهم ويحرك مشاعرهم بدرجة أكبر من الاخلاص والدقة حتى إذا اضطروا فى سبيل تحقيق ذلك إلى استبعاد معظم التقاليد التى يراعيها الروائى عادة . لنسجل الذرات وهى تسقط على الذهن بالنظام الذى تسقط فيه ، ولنتتبع التنظيم الذى يسجله كل منظر أو حدث على الوعى مهما كان غير متصل أو غير مترابط المظهر »[1] .

ويحلل د . هـ . لورنسى Lawrence لوحة زهور عباد الشمس لفان جوخ لتوضيح هذا الفرق بين الحياة والواقع ، فيقول : « إن فان جوخ عندما يرسم زهور عباد الشمس ، فإنه يكشف أو يحقق العلاقة الحية الواضحة بينه كرجل وبين زهرة عباد الشمس كزهرة عباد الشمس فى تلك اللحظات الحية من الزمن ، ولكن صورته هذه لا تمثل زهرة عباد الشمس ، ذاتها ، ولن نعرف منها قط زهرة عباد الشمس ذاتها . أما الكاميرا فتستطيع أن تصور زهرة عباد الشمس بشكل أتم بكثير مما يستطيعه فان جوخ .

إن الرؤيا التى نراها على قماش الرسم شىء ثالث لا يمكن الامساك به أو تفسيره مطلقاً . إنها نتاج زهرة عباد الشمس ذاتها وفان جوخ ذاته . فتلك الرؤيا التى نراها على القماش لا تطابق قط القماش أو الألوان أو فان جوخ ككائن بشرى ، أو زهرة عباد الشمس ككائن نباتى . إنك لن تستطيع أن تزن أو تقيس أو حتى أن تصف الرؤيا التى على القماش . انها لا توجد فى الحقيقة إلا فى البعد الرابع الذى يكثر الجدل بشأنه ، فليس لها وجود فى بعد المكان لأنها رؤيا للعلاقة المكتملة فى لحظة معينة بين رجل وزهرة عباد الشمس . والرجل ليس رجلاً فى المرآة والزهرة كذلك ليست زهرة فى المرآة . كما أنهما

(1) ترجمة د . انجيل بطرس سمعان ، انظر نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث ، ص ص ١٦٦ — ١٦٧ .

ليسا فوق أو تحت أو عبر أي شيء . فهما بين كل شيء في البعد الرابع .

وهذه العلاقة المكتمنة بين رجل وعالمه المحيط به هي الحياة بعينها بالنسبة للجنس البشرى .

إن لها صفة البعد الرابع من أبدية وكمال ، وبالرغم من ذلك فهي وقتية زائلة ، إن الانسان وزهرة عباد الشمس كليهما يزولان من تلك اللحظة وهما بصدد تكوين علاقة جديدة .

إن العلاقة بين جميع الأشياء تتغير بين يوم وآخر تغيراً دقيقاً خفيفاً ، ومن هنا فالفن الذى يكشف أو يحقق علاقة كاملة سيكون دائماً جديداً »[1] .

وهكذا اندفعت القصة إلى تجاهل العالم الخارجي ، وإلى اعتبار الحياة الباطنية للإنسان هي المسرح الأكبر المكتفي بذاته والمعزول تماماً عن العالم الخارجي وذلك في قصص تيار الوعي Stream of Consciousness في أعمال أمثال جيمس جويس Joyce ومارسيل بروست M. Proust وفرجينيا وولف Woolf وكافكا Kafka وغيرهم ، ومن تأثر بهم في أدبنا العربي الحديث مثل سهيل ادريس واسماعيل فهد اسماعيل وليلى بعلبكي ومحمود عوض عبد العال ومحمد الراوى ونعيم عطيه وغيرهم .

لقد رأت هذه الأعمال أن الشخصية ليست وجوداً خارجياً فقط ، وإنما هي أيضاً وجود داخلي ، وهذا الوجود الداخلي عالم مستقل بذاته عن عالم الخارج وإن اتصل به وتفاعل معه ، لذلك فالحدث هنا ليس هو الحدث الواقعي الموضوعي الذى تتوالى فيه اللحظات متعاقبة ، وإنما هو حدث داخلي نفسي .

وهكذا ، وبعد « ان كانت الرواية النفسية عند ديستويفسكى تنسج من خيوط الحياة الباطنية على نول الحياة الخارجية ، ظهرت مدرسة جديدة من الكتاب تجاهلت العالم الخارجي تماماً » ورأت في الحياة الباطنية الداخلية

(١) د . هـ . لورنس : الرواية والخلق ، نظرية الرواية في الأدب الانجليزى الحديث ، ص ٢١٤ من الترجمة العربية .

للإنسان « النول والخيوط فى آن معاً ، وأصبح الزمان نفسه بغير وجود موضوعى له مقاييس فى الخارج (هى الأحداث) وإنما مجرد شعور ذاتى باطنى داخل نفس الانسان وعقله »[1] « حيث تبرز عوالم وهم الطفولة والتمثيل الذاتى للمراهق وأحلام يقظة الراشد والانسان البدائى معاً ، فلا يمكن الفصل بينها بأى أسلوب معروف لدى الروائى أو لدى أى شخص آخر ، فلو ألمحت إلى وعى الطفل بالعالم ، عند ذلك من المحتمل أن تكون فى منتصف الطريق أيضاً إلى الكهف الذى تتوافق فيه سلسلة أحداث المراهقة مع آمال النضوج الكاذبة »[2] .

قصة تيار الوعى . . .

سجل تيار الوعى الثورة الحقيقية فى تاريخ تطور الفن القصصى ، وأصبحت قصة تيار الوعى قصة تركز أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعى بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات .

وكان هذا يعنى الانتقال من مرحلة التسجيل والوصف إلى مرحلة جديدة تهم كل الاهتمام بالحركة النفسية الداخلية ، مما أدى إلى شيوع الغموض فى هذه الأعمال . هذا الغموض الذى نراه فى أمثال محاكمة « كافكا » Le proces وتحولاته La metamarphose ونراه فى أعمال فرجينيا وولف خاصة « الأمواج » The Waves ، كما نراه فى الأعمال القصصية العربية التى اعتمدت هذا الاتجاه شكلاً للصياغة والتعبير ومنها مخلوقات فاضل العزاوى الجميلة والقلعة الخامسة لفاضل العزاوى ، و« زمن بين الولادة والحلم » لأحمد المدينى و« المصباح والمرآة » لنعيم عطية و« عين سمكة » لمحمود عوض عبد العال ، و« أوديسا الصعود والهبوط والحب » لمحمد الراوى ، وأمثالها .

قدمت هذه الأعمال عالماً حائراً ، تختلط فيه الذاتية بالموضوعية فى مزيج من

---

(١) مقدمة لويس عوض للترجمة العربية لكتاب روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ص ١٠ .
(٢) بول ويست : الرواية الحديثة ، ترجمة عبد الواحد محمد ، ص ١٢١ .

الأحاسيس والانطباعات والتجارب التى لا تحدد موقع الانسان من العالم الذى يعيش فيه الا بالقدر الذى ينعكس به على الواقع الخارجى فى وعى الانسان .

وتحولت القصة إلى مادة شعرية ، بعد أن « أصبح الواقع القصصى واقعاً شعورياً أسطورياً تشع فيه أكثر الايحاءات الانفعالية ذات الدلالات النفسية والأسطورية والروحية والاجتماعية »[1] .

« فقصة تيار الوعى قريبة جداً من الشعر ، لأن كاتبها لا يملك إلا وسيلة واحدة يستطيع بها أن يخلق عمله الفنى ، وهذه الوسيلة هى الكلمات . والكلمات شبيهة باللون عند الرسام والصوت عند الموسيقى .

والكاتب القصصى من هذا النوع يبدأ محاولاً بكلماته أن يعبر عن طيوف الحياة الزاهية وتفتحها ، أو بصوغ فى مقاطع اللحظات المضيئة والمعتمة من الذاكرة والشعور »[2] .

« وهكذا وجد الفنان المتمكن من النثر نفسه يعمل فى الصياغة الكلامية كشاعر ... لقد تحول الكاتب إلى شاعر رمزى ، إذ كان يحاول أن يخلق صورة تخيلية لعقل يتدفق بالخواطر والصور والانطباعات ، فاستنجد بكل ما فى العرض من اشارات وحيل ، واستغل كل ما فى اللغة من امكانات ، مؤمناً أن مهمة الكاتب هى أن يجعل الكلمة تطابق الفكر كما تتجانس مع لغة الذهن ، ولو اقتضى ذلك أن يخلق لغة جديدة »[3] .

وهكذا كانت القصة عند فرجينيا وولف وهنرى جيمس وجيمس جويس ودورثى ريتشاردسون ومارسيل بروست وأمثالهم حالة شعرية ـــ من خلال فيضان عقل الفنان ـــ تسعى إلى الكشف عن ذبذبات ذلك اللهب الباطنى

(١) انظر الفصل الخامس من كتاب Humphry : Stream of Consciousness in the Modern Novel ، وكذلك الفصل السابع من كتاب The English Novel .

(٢) ليون ايدل : القصة السيكلوجية ، ص ص ٢٧٥ ـــ ٢٧٦ .

(٣) المرجع السابق . ص ص ٢٧٨ ـــ ٢٧٩ .

الخفى الذى يوجه رسائل الكاتب باتماعاته الضوئية عبر الدماغ » كما تقول فرجينيا وولف عن رواية عوليس لجيمس جويس[1] .

ويعلق ادوين موير على كتابات فرجينيا وولف بقوله : « ونجد فى كتاباتها أن عناصر الضوء والنغم واللون تقوم بدور فعال فى نقل حالة الفكر ، دون أن تحاول الباس شخصية واحدة ما تريد من أفكار . إنها لا تحاول أن تكتب وكأنها ترسم لوحة ، بل تؤثر أن تحاول اثارة حالة شعورية هى نوع من الشاعرية الفكرية . ولهذا فإننا نجد أن روح الشعر تجرى فى كل العقول التى ابدعتها ، حتى لكأنها قد أوجدت طريقة متفردة تسير عليها دوماً ، مبعثها ايمانها أن رقة احساسها وعمق شعورها قادران على أن يتلبسا قراءها كما يتلبسان شخصياتها »[2] .

كما يعلق على قصة جيمس جويس « يقظة فينيجيان Finnegan's Wake بأنها تعد فى نظره أفضل نموذج للقصة الشعرية ، فيقول « وقد أبدع (جويس) خلق كل مقطع من مقاطع هذه القصة ، فكانت مجموعة ضخمة من الأصوات . وسيمفونية طويلة . وكلمات هذه القصة تحير العقل لما فيها من أصول لغوية عديدة . ولا تبدو روعة هذه القصة إلا إذا استمعنا إليها، وعندها نكتشف أن هذا الكتاب إنما كتب ليسمع أكثر منه ليقرأ . وتقف العين حائرة فى كلمات ، لو استمعنا إليها تقرأ بصوت عال لراعنا ما فيها من جمال »[3] .

وهكذا أصبحت القصة نسيجاً شعرياً لحالة باطنية ، وكان هذا يعنى أن القصة الملحمية الطويلة التى تقرأ على أنها أحداث مسلسلة زمنياً أصبحت غير ذات بال هنا عندما استبدل الكاتب فى قصة تيار الوعى هذا البناء الملحمى الواقعى ببناء ملحمى آخر يعتمد أكثر على عناصر الأسطورة فتصبح القصة سلسلة غير متجانسة من المدركات ، لكنها تقدم لنا فى النهاية صورة ذات

---

(١) انظر القصة السيكلوجية ، ص ٢٨٢ .
(٢) القصة السيكولوجية ، ص ٢٨٤ .
(٣) نفس المرجع ، ص ٢٩٨ .

تركيب شعرى ، وقد ترتب على هذا احتفاء الكاتب بعناصر الايقاع ، اللغوية منها والنفسية ، وهى عناصر لها أهميتها المطلوبة فى النسيج الشعرى . وقد لاحظ ذلك أوكنور فى تعليقه على قصص همنجواى، فقال : ويظهر ذلك على شكل فقرة أو أكثر من النثر المتردد مثل ضبط النغم فى الأوركسترا ، ولكن عنصر الأسلوب عند همنجواى يفصل الجملة الأولى عن أى شيء ليس بقصصى لذا فهى ترن عالية وواضحة مثل الموسيقى التى تقطع الصمت »[1] .

كما ترتب عليه أيضاً أن المسافة بين القصة القصيرة والقصة الطويلة قد اقتربت إلى الحد الذى كاد الشكلان فيه أن يتفقا ، وان اختلفا فى الحجم ، وفى بعض التفصيلات التى استغنت عنها القصة القصيرة بالتركيز والتكثيف .

وارتبطت قصة تيار الوعى بشكل جديد من القصة يقف وسطاً بين الرواية والقصة القصيرة هو الروايات القصيرة التى « احتفظت بجودة أحسن لرشاقتها واقتصادها فى السرد ، وكذلك لما فيها من مزيد من الايحائية البارعة »[2] على نحو ما قدم لورنس وتوماس مان وأرنست هيمنجواى عندما كتبوا رواياتهم فى هذا الحجم المتوسط الذى يقف من حيث الحجم فى المسافة بين الرواية والقصة القصيرة ، وإن لم يعد يختلف كثيراً فى الشكل الفنى عن القصة القصيرة .

* * *

وصلت القصة حتى منتصف هذا القرن إلى أن تكون ملحمة روحية نفسية تقدم سيرة باطنية فى اطار شعرى وفر له الكاتب جوه الايقاعى فى موسيقية منتظمة البناء .

وبذلك ظلت محتفظة بالطابع الملحمى والدرامى مع تطويرهما من خلال

(١) الصوت المنفرد ، ص ١٤٤ من الترجمة العربية .

(٢) الرواية الحديثة ، ص ١٠٠ .

طاقة لغة الشعر وإيقاع الموسيقى لتقدم عمق الداخل وثرائه فى بنية أسطورية سميت بقصة تيار الوعى .

* * *

ولم تكتف قصة تيار الوعى بتوظيف قدرات فن الشعر وفن الموسيقى ، بل إنها تمكنت من توظيف حرفيات مسرح العبث فتصبح المحادثة فى قصص جويس — وهو عنصر المسرحية الذاتى — « أشبه بمحادثة الشاربين ومدمنى المخدرات »[١] .

كما تمكنت قصة تيار الوعى أيضاً من الاستفادة من أساليب مدارس التصوير المعاصر وخاصة التكعيبية والسريالية فى أعمال بيكاسو وبول كلى ومندريان وكاندينسكى .

كما يمكننا أن نرى فى هذه القصة — أيضاً — استفادة طيبة من أسلوب المدرسة السينمائية الجديدة فى المونتاج والاخراج ، وخاصة أسلوب الموجة الجديدة فى السينما الفرنسية فى أعمال المخرجين : آلان رينيه ورينيه كلير والكسندر أسترول وجودار وانطونيونى وايليا كازان وريتشارد ليستر وغيرهم[٢] .

فقد رفضت هذه السينما الجديدة الحبكة القصصية والمشاهد الروائية والمونتاج الكلاسيكى والممثل الذى يلعب دوراً والميكانيكا المتسلسلة المجزأة .

ورأى جودار أنه لابد لنا من ادراك الواقع بطريقة جديدة هى طريقة الادراك المتسع النطاق الذى يسير فى كل اتجاه .

وقدمت هذه السينما الجديدة طريقاً جديداً لادراك عدد من مظاهر الواقع فى نفس الوقت مما يتطلب مشاركة جميع الحواس ، وعلى المتفرج أن يقوم بنفسه بايجاد الروابط بين الأشياء فى وقت واحد ، أى أن يكون هو المونتير .

(١) الصوت المنفرد ، ص ١٤٥ .

(٢) روى أرميس : مدخل إلى السينما الفرنسية الجديدة ، ترجمة هاشم النحاس ، مجلة الأقلام العراقية ، شباط ١٩٧٩ ، ص ٤٣ وما بعدها

ففى هذه السينما يتلقى المشاهد لغزاً فى شكل عدد من الرسائل المسموعة المرئية لا تربط بينها حروف وصل ، وعليه أن يكملها باستمرار حتى يمكن فهمها »[1] .

وقد أثر هذا التوظيف لحرفيات تلك الفنون على أسلوب البناء الفنى للقصة حيث قل الاهتمام بالحبكة القصصية ، وانعدم الاستمرار المكانى والزمانى ، ولجأ الكاتب إلى حيل بناء جديدة من أهمها تفريغ المواقف الدرامية من محتواها الدرامى لخلق التباعد بين القارىء والاندماج الواقعى كما هو مألوف فى المسرح الملحمى ، ومنها التعبير بالمشاهد المقطعة فى المونتاج والتعبير من خلال اللقطات السينمائية .

* * *

(٥)

وتتجدد الثورة على الشكل الفنى فى القصة فى الأربعينيات من هذا القرن مؤذنة بعلاقة جديدة بين فن القصة وغيرها من الفنون وذلك فى مدرسة الرواية الجديدة Nauvean Roman والتى أسماها كلود مورياك Mouriac مدرسة اللاأدب المعاصر L'Alittérature contemporaine ١٩٥٨ والتى ضمت عدداً من كتاب القصة الجديدة فى فرنسا وعلى رأسهم آلان روب جريه Grillet وميشيل بوتور Butor وناتالى ساروت Sarraute[2] .

ثارت هذه المدرسة الجديدة بأعمالها ونظرياتها النقدية على النظرة الواقعية باتجاهاتها التى رأت فى الانسان وحياته مقياساً للكون ، كما ثارت على الرواية النفسية باتجاهاتها التى رأت فى الذات وعالمها الداخلى الباطنى مقياس الكون . ورأت مدرسة الرواية الجديدة أنه لما كان الانسان ظاهرة من ظواهر عديدة فى هذا العالم ، فإن الاقتصار عليه — سواء باعتباره هو وحياته مقياس الكون ، أو

(١) السينما بين الوهم والحقيقة ، ص ١٠٧ .

(٢) الرواية الحديثة ، ص ٢٧١ وما بعدها . وانظر كذلك الترجمة العربية لكتاب روب جريه : نحو رواية جديدة ، وكذلك الترجمة العربية لكتاب ميشال بوتور . بحوث فى الرواية الجديدة .

باعتبار ذاته هى المقياس — سيؤدى إلى تضخيم مزيف ومبالغة من شأنها أن تفقدنا البصيرة الموضوعية التى تباعد بين الشعور الانسانى والشىء الكائن. فالعالم كون متحرك حتى فى أكثر أشكاله مادية[1]، وعلى الفنان أن يعيد النظر فى مناهجه وأن يخترع الوسائل التى تبحث بها لتصحيح وضع الانسان من أجل فهم أعمق للكون، وبذلك يتمكن من الوصول إلى سيكلوجية الحقيقة ذاتها كما يقول سارتر Sartre عن أعمال ناتالى ساروت فى مقدمته التى كتبها لقصتها « صورة مجهولة ».

إن ما نعنيه كما يقول روب جرييه هو المادة نفسها. المادة الصلبة وغير الساكنة فى وقت واحد. هذه المادة المتخيلة والحاضرة فى الوقت نفسه، الغريبة على الانسان والتى لا تكف عن ايجاد بنفسها فى نفس الانسان فى وقت واحد أيضاً. إن كل أهمية الصفحات الوصفية — أى الصفحات التى يحتلها الانسان — لا تكمن فى الأشياء الموصوفة ولكن فى حركة الوصف نفسها »[2].

قدم روب جرييه فى أعماله القصصية ومنها الممحاوات ١٩٥٣ Les gommes والبصاص ١٩٥٥ Le voyeur والغيرة ١٩٥٧ La Jalousie « عالماً لا يعنى فيه عزاء السيطرة على الأشياء شيئاً، لأنه لايوجد فى الرواية شخص حى بما فيه الكفاية. إنما أشخاص كأنهم حيوانات مجهولة فى غرفة رصد. فالرواية بجميع التفصيلات افراط غير سوى عن تفاهات دورة الحياة اليومية. ربما يقصد منها تعليم المرء الانتباه بعناية إلى هندسة الأفق وإلى الغصن والنافذة وإلى تكوين الحشرات وإلى الحفر فى الخشب وإلى صوت الشعر عند تمشيطه. وتقارن الرواية لديه بين الأشياء المتشابهة وتعزل الأشياء المتجمعة فى العادة سوية. إنها فى مجملها صورة مصغرة وتوتر »[3].

كما عكست رواياتَ ساروت الأسلوب الجديد بكل أشكاله، فرواية

(١) نحو رواية جديدة، ص ١٣١.

(٢) نحو رواية جديدة، ص ص ١٣١ — ١٣٢.

(٣) الرواية الحديثة، صفحات ٢٧١ — ٢٧٢ — ٢٧٣.

« صورة مجهول ١٩٤٨ » Portrait d'un inconnu رواية « تضحى بالأسماء وبالمظاهر الخارجية من أجل لقطات متناثرة على شكل رواية تحليلية »[١] .

لقد ترتب على دعوة أصحاب الرواية الجديدة أو الرواية الشيئية أو رواية اللارواية كما تسمى أحياناً[٢] أن أصبحت القصة تجميعاً فريداً لكل الفنون المعاصرة ، فقد استخدمت إلى جانب طاقات الفنون التقليدية وخاصة التصوير امكانيات فن جديد وليد حضارة هذا القرن هو فن الصورة المرئية المسموعة ميكانيكيا فى السينما والكترونيا فى التلفزيون ، حيث اهتمت أعمال هذه المدرسة بالتكوين الذى يملك التأثير على أكثر من حاسة فى وقت واحد مع التركيز بشكل خاص على حاستى العين و الأذن .

يقول روب جرييه : « هناك ميزة رئيسية فى هذا الصوت الذى يسمعه المتفرج وفى الصورة التى يراها ، تلك الميزة هى الحضور Présence . إن قطعات المونتاج وتكرار المشاهد والتناقضات والشخصيات التى سرعان ما تتجمد مثلما يحدث فى صور الهواة . كل هذا يعطى لهذا الحاضر المستمر كل قوته وحيويته . ليس هناك اهتمام بطبيعة الصور ، وإنما بالتكوين وهذا هو ما قد يجد فيه الروائى بعض اهتماماته الكتابية »[٣] .

« إن الفيلم والرواية يلتقيان اليوم فى بناء اللحظات والفواصل والمتواليات الزمنية ، وهى كلها أزمنة لا ترتبط اطلاقاً ولا تشابه أزمنة الساعة والنتيجة » .

« لقد تردد كثيراً فى السنوات الأخيرة أن الزمن هو الشخصية الرئيسية فى الرواية المعاصرة . فمنذ أعمال بروست وكافكا،والعودة إلى الماضى وقطع التسلسل الزمنى يدخلان أساسياً فى تكوين الحكاية ومعمارها . نفس الأمر مازال يطبق على السينما ، فكل عمل سينمائى محدث هو تفكير وتأمل فى الذاكرة الانسانية وشكوكها واصرارها ومآسيها » . « ألا أن الأبحاث الحالية تحاول فى

(١) الرواية الحديثة ، ص ٢٧٩

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٧٨ .

(٣) نحو رواية جديدة ، ص ١٣٢ .

معظم الأحيان أن تضع بناءات عقلية خالية من الزمن . بناءات لعالم بلا ماض ، يكتفى بذاته فى كل لحظة ، ويمحو نفسه كلما تقدم . إن هذا الرجل وتلك السيدة لا يشرعان فى الوجود الفعلى إلا عندما يظهران . وقبل ذلك فهما لا شيء . وبعد أن ينتهى العرض يصبحان لا شيء من جديد . لا يمكن أن يكون هناك واقع خارج الصور التى نشاهدها والكلمات التى نسمعها » .

ومادام الزمن الوحيد فى العمل هو زمن العمل نفسه ، فإن الشخصية الوحيدة المهمة فى كل هذا هى شخصية القارىء ، ففى رأسه هو تدور أحداث القصة . هذه القصة المتخيلة بواسطته ، فالعمل ليس شاهداً على واقع خارجى ، وإنما هو واقع نفسه »[1] ويبقى بعد ذلك علاقة العمل بالمستقبل ، فالمستقبل الوحيد الممكن بالنسبة لأى عمل كهذا هو أن يحدث من جديد ، أى أن تعاد قراءته أو أن يوضع شريط الفيلم مرة أخرى فى آلة العرض . فالزمن فى الرواية الجديدة منفصل عن زمنيته ، فهو لا يجرى ولا ينهى شيئاً . « إن كل شيء فى الرواية المعاصرة يجرى كما لو كان الزيف أى الممكن والمستحيل والمغرض والكاذب ... الخ ، قد صار أحد الموضوعات المفضلة للابداع الخيالى المعاصر . لقد ظهر نوع جديد من القصاصين . هذا القصاص الجديد ليس فقط إنساناً يصف الأشياء التى يراها وإنما يخترع الأشياء من حوله ويرى الأشياء التى يخترعها ... إن الجمادات الجزئية أو المنفصلة عن استخدامها للحظات أوقف جريانها والكلمات التى انفصلت عن نصها الذى يشملها أو الأحاديث المتقاطعة المختلطة وكل ما يبدو مزيفاً غير حقيقى ، وكل ما يبدو غير طبيعى ، كل هذا يشكل النغمة الحادة الدقيقة التى ترن فى أذن الروائى الواقعى بالمعنى الجديد الذى نحاول تحديده ، أى خلق عالم مادى حاضر بالخيال ، فبواسطة الوصف الخداعى للأشياء المرئية ــ أشياء هى نفسها عديمة الجدوى تماماً ــ يستثير الروائى عالم الواقع الذى يختفى وراء هذه الأشياء »[2] .

* * *

(١) نحو رواية جديدة ، صفحات ١٣٤ ــ ١٣٥ ــ ١٣٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ص ١٤٤ ــ ١٤٥ .

تدمنا فى هذا الفصل لمحة سريعة عن تطور الفن القصصى فى رحلته القصيرة التى لم تتجاوز ثلاثة قرون ، وحاولنا فى تتبع مسار هذا الفن أن نعقد الصلة والعلاقة بينه وبين الفنون الأخرى . ولقد كانت صلة وثيقة كما رأينا حيث استغل فن القصة الملحمة وبنائها الفنى فى مرحلته الأولى ثم زواج بين البناء الملحمى والبناء الدرامى بعد ذلك خاصة فى المرحلة الواقعية .

كما استغل هذا الفن الجديد ـــ فن القصة ـــ امكانيات فن التصوير خاصة فى المرحلة الواقعية وامكانيات فن الشعر ومدارس التصوير المعاصر فى مرحلة القصة النفسية وقصة تيار الوعى ، ثم رأينا كيف سعى هذا الفن إلى تحقيق الشمولية فى استعانته بتقنيات فنية من كل هذه الفنون التقليدية بالاضافة إلى أحدث الفنون التى عرفتها الحضارة البشرية فى فنى السينما والتلفزيون .

وما نريد أن نصل إليه هنا هو أن فن القصة قد أثبت خلال رحلته هذه أنه أكثر الفنون حرية من حيث عدم التزامه بقواعد شكلية مطلقة من ناحية ، ومن حيث أنه أثبت قدراً كبيراً من المرونة فى تقبله خصائص فنية خاصة بفنون أخرى من ناحية ثانية ، ومن حيث قدرته السريعة على امتصاص واذابة هذه الخصائص وتحويلها إلى خاصية أسلوبية بنائه تخدم كاتب القصة من ناحية ثالثة .

إن كل هذه الملاحظات فى تقديرنا ـــ بلا شك ـــ تسمح لنا بالتقدم نحو تحقيق فرضيتنا الأساسية فى هذا البحث ، وهو أن فن القصة بكل أشكاله يسعى إلى بلورة مفهوم شامل للفن ، يكون هو الفن الذى يمثله ، وهو ما سنحاول تأكيده أكثر فى الفصل التالى بدراستنا علاقة القصة بهذه الفنون واستغلاله لخصائصها وأساليبها الفنية وذلك فى دراسة تطبيقية من خلال عينات من القصة العربية ـــ الطويلة والقصيرة ـــ مع الاشارة إلى ما تناظره من أعمال

فى الأدب الغربى ، فلا ننسى أن القصة فى النهاية فن أدبى ، وأن الأدب فن لغة ، ومن الأفضل دراسة كل ما يتصل به من خلال فصوصه فى لغتها الأصلية متى توافر هذا .

* * *

الفصل الثالث

القصة والفنون الجميلة
(دراسة تطبيقية)

— ١ —

القصة والملحمة

اعتمدت القصة فى بداياتها الفنية وفى المرحلة الواقعية على البناء الملحمى كما أشرنا « لأن الملحمة بناء فنى ضخم ومعقد قائم على السرد ، وهذا هو الأصل فى الرواية بالمعنى الحديث » حيث كانت « سيرة معركة أو مسلسلة من المعارك بطلها الانسان »(١) .

فكل الروايات الواقعية والروايات الفنية التى سبقتها كانت تقدم فى عمومها بطولة إنسان من خلال قصة هذه البطولة وذلك بتعريض البطل لسلسلة من الأحداث والوقائع التى تكشف عن مسلسل انتصار الانسان وتخطيه لجملة العقبات .

وتقوم الحكاية بدور العنصر الرئيسي الذى يسيطر على ماعداه — هنا — ولا تخلو هذه الحكاية من الاستطرادات وعوارض الأحداث .

(١) د . لويس عوض : مقدمة الترجمة العربية لكتاب روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ص ص ٧ — ٨ .

وهو ما نراه بشكل واضح فى الروايات الواقعية الطويلة التى أشرنا إليها من قبل كما نراها فيما يماثلها من روايات فى الأدب العربى ، مثل « فى قافلة الزمان لعبد الحميد جودة السحار و« الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى وثلاثية نجيب محفوظ : و« المصابيح الزرق » لحنا مينه .

حاول السحار فى روايته «فى قافلة الزمان» أن يقدم صورة الحياة الاجتماعية المصرية فى عصره والتغيرات التى أصابتها من خلال ثلاثة أجيال هى العمر الزمنى لروايته (أربعون عاماً) فقدم الحاج أسعد وحياة أسرته من خلاله ثم من خلال حسن ابنه الذى يمثل الجيل الثانى ثم من خلال مصطفى ابن حسن وهو يعيش فى جيله الثالث التغيرات العصرية بمتناقضات تكوينه . حشد السحرتى لروايته « الكثير من الحوادث الصغيرة العابرة ، بعضها أساسى فى الحكاية ، وأغلبها حوادث عرضية لا تجمعها غير وحدة الزمان والمكان »[1] .

ويقدم عبد الرحمن الشرقاوى فى روايته « الأرض » بطولة الفلاح المصرى فى الثلاثينيات ممثلة فى شخصية عبد الهادى وبطولاته التى تخوض سلسلة من الأحداث الممتدة فى الزمان لتصنع من خلال تراكمها الزمنى حكاية هذه البطولة المفترضة منذ البداية فى الشخصية المسطحة الجاهزة .

وتتسم الشخصيات هنا بسمة غلبت على الشخصية البطولية فى الملحمة وهى الثبات والكمال منذ البداية ، بحيث تكون الأحداث المتعاقبة بعد ذلك تأكيداً لهذا الكمال الذى بدت عليه الشخصية ، وهى فى ذلك صورة متطورة لأبطال الملاحم القديمة الذين قدموا « فى صورة بسيطة قوية جافة ، وتغلب عليهم صفة ملازمة ، تظل بمثابة كنية لهم »[2] وهى سمة واضحة فى شخصيات الروايات الواقعية عند نجيب محفوظ مثل شخصيتى السيد عبد الجواد وياسين فى الثلاثية .

(١) د . محمد حسن عبد الله : الواقعية فى الرواية العربية ، ص ٣٢١ .
(٢) د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ، ص ١٣٦ .

وربما كانت هذه الشخصية إلى جانب تكوينها الملحمى أداة ضرورية للتعبير عن نوع واحد من رؤية الحياة على حد تعبير ادوين موير وهو يتحدث عن رواية الشخصية[1].

ولهذا غلب على شخصيات هذه الروايات تلك الصفة التى تميزت بها الشخصية الملحمية وهى المثالية[2] وهو ما نراه بوضوح فى شخصيات زقاق المدق وبداية ونهاية لنجيب محفوظ وشخصيات عودة الروح لتوفيق الحكيم. فكلها شخصيات مثالية تقوم نموذجاً لصفة أو لفكرة أو لطبقة دون أن تهتم كثيراً بأن تقدم ملامحها الفردية الخاصة.

وتتيح هذه المثالية وذلك الثبات للشخصية البطولية أن تظل فى القصة محتفظة بدورها البطولى حتى النهاية، وتقرب بذلك من البطل فى معناه الملحمى[3].

فى رواية المصابيح الزرق (١٩٥٤) لحنا مينة، قدم المؤلف بناءً ملحمياً دقيقاً ومحكماً وان استبدل فيه البطل الملحمى القديم ببطل عادى من قاع المجتمع كما فعل أغلب الواقعيين.

قسم المؤلف روايته ثلاثة فصول، وجعل كل فصل عدة أجزاء. بدأ الفصل الأول بالحرب وانعكاساتها على حركة الحياة فى حى من الأحياء الفقيرة فى مدينة اللاذقية بسوريا، ثم اصطحب الكاتب بطله فى رحلة حول مكونات الواقع الاجتماعى حوله.

وخلال هذه الرحلة يقوم البطل بسلسلة من المغامرات والبطولات الفردية يدخل السجن فى احداها وينتهى هذا الفصل بخروجه من السجن.

وعندما يخرج فارس — اسم البطل — من السجن يتابع من جديد سلسلة مغامراته حتى نهاية الفصل الثانى فيرحل متطوعاً فى الجيش الفرنسى، وكان

(١) بناء الرواية، ص ٢١.

(٢) انظر د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، ص ٥٠٦.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٧٩.

هذا التطوع بداية النهاية بالنسبة له ، وهو ما يمثل فى البناء الدرامى الخطأ الذى يرتكبه البطل دون وعى أثناء اندفاعه[1] .

ثم يأتى الفصل الثالث وهو أقصر فصول الرواية وقد انتهت الحرب العالمية وأحد أصدقاء فارس يحكى على والد فارس كيف مات ابنه .

لعل أهم ما فى رواية المصابيح الزرق للكاتب السورى حنا مينة ، هو ذلك التصميم المعمارى الملحمى المحكم الذى وفره الكاتب لروايته ، والذى يكشف بوضوح كيف ورثت القصة البناء المعمارى للملحمة الدرامية التى كانت تقدم مغامرات بطل غير عادى يصارع قوى فوق طاقته .

* * *

وفى هذه القصص ، تتحرك الشخصية فى جو يحاول أن يقدم ايهاماً بالحقيقة واثارة الفضول من خلال عبور البطل لسلسلة الأحداث المتتالية الكثيرة ، والتى تسمح غالباً بظهور الراوى سارداً للأحداث ومعلقاً عليها ، فهو لم ينس بعد وظيفة الراوى فى الملحمة القديمة ودوره ، على نحو ما نرى فى سلسلة روايات الترجمة الذاتية عند المازنى وتوفيق الحكيم وطه حسين .

واعتماد كاتب القصة هنا على السرد يكشف بوضوح مدى استيعاب القصة للصياغة الملحمية التى كانت تقدم من خلال سرد الراوى ، ذلك السرد الذى كان يسمح بالاستطرادات ، والتعليق والتدخل وهى سمات واضحة فى القصة

---

(١) جمعنا هنا بين بعض ملامح الملحمة وبعض الملامح الدرامية للمأساة ، وهو أمر طبيعى ، فهناك سمات كثيرة مشتركة بين الملحمة والمأساة كما أشار أرسطو فى الفصل الثالث من كتابه فن الشعر حيث يقول عن فن الملحمة « يجب أن يبنى القصص فيه بناءً روائياً كالقصة فى المأساة ويكون أساس هذه القصص عملاً واحداً تاماً كاملاً فى ذاته ذا فاتحة ووسط وخاتمة ، حتى إذا استوى كالمخلوق كلاً كاملاً ، أمكنه أن ينتج لذاته [illegible] صحيحة » . ثم إن الملحمة يجب أن توافق المأساة من حيث النوع فتكون بسيطة أو مركبة ، ذات شخصية أو مؤلمة . وأجزاؤها إذا طرحنا الغناء والمشاهد جانباً هى أجزاء المأساة عينها ، لأن الملحمة تحتاج إلى انقلاب وانكشافات ومناظر مؤلمة كالتى للمأساة ، ويجب أن تتهيأ لها الفكرة والعبارة الصالحة » انظر ص ٨٩ وص ٩١ من الترجمة العربية لاحسان عباس ، وانظر كذلك د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص ٩٤ وما بعدها .

الواقعية فى مراحلها المختلفة كما نرى فى أعمال محمود تيمور ومحمد عبد الحليم عبد الله ونجيب محفوظ ويوسف ادريس .

فيقدم يوسف ادريس بطل قصته « العسكرى الأسود » من خلال أسلوب السرد الذى يقوم به الراوى فى استطراداته وتعليقاته وحكمه ، مع الاحتفاظ بخاصية الشخصية الكاملة الجاهزة منذ البداية ، وهكذا يتحدث الكاتب الراوى جزئياً بشخصه كرواية ، ثم يجعل شخصياته تتحدث جزئياً فى حوار مباشر (سرد مختلط) ، ويمزج بين أسلوب السرد هذا وبين تحرك الشخصية عندما تتحدث فى حوارها مع غيرها . وحتى هذا الحوار ، فغالباً ما يقدم على أنه صيغة أخرى للسرد . وبهذا يحقق الكاتب خاصية ملحمية هامة فى البناء الفنى عندما كان — الراوية — يتحدث جزئياً بشخصية كراوية ، ويجعل شخصياته تتحدث جزئياً فى حوار مباشر[1] .

وتكشف الفقرة التالية من بداية قصة « العسكرى الأسود » هذه الخاصية جيداً فى قول الكاتب :

« حين أتحدث عن السر الذى كان يحيرنى فى شوق ولا أعرف له سبباً أو تفسيراً ، لا أقصد ابتسامته المشهورة عنه ، التى كان لا يبتسم ليعبر بها عن شيء بقدر ما يستعملها كقناع داخلى يخرجه من فمه حين يريد ليغطى به ملامحه ويخفى وجهه الحقيقى عن الناس . ولا أقصد أيضاً نظرته ... النظرة التى كان يطليها بزيت تعبيرى معين دون أن يجعل بصرك ينزلق عن عينيه ولا يستقر لحظة ، وكأنما لو استقر لأدركت سره وعرفت ما به . ولا أقصد أيضاً الطاقة الغريبة التى كان يتصرف بها .... انبثاقة الانفعال المفاجئة التى يدهش بها الحاضرين كلما ضمه مجلس ، وأفلتت من أحد الموجودين كلمة ما أثارت تعليقاً ما ، وإذا بك بعد ثوان قليلة من ضيقه المباغت تجده على قدميه وقد افتعل عذراً لايهمه ادراك الحاضرين لوجاهته . وغادر المكان إلى الخارج الطلق . إلى أى مكان . هذه أيضاً لا أقصدها . ما أقصده شيء بالضبط لا

(١) انظر ، أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ، ص ٢٩٧ .

أستطيع التعبير عنه ، بل ولا حتى نجحت فى اكتشافه بعد الحادث الهائل الذى قدر لى أن أكون شاهد عيانه ... الحادث الذى كثيراً ما جلست وحدى أستعيد دقائقه لعلى ألمح هذا الشىء الواهى المروع الذى كان شوقى يضم عليه جوانحه . وأشهد أنى فى أحيان قليلة جداً استطعت بالكاد محاصرته وإن فشلت فى تحديده ومعرفته ، بل لكى أكون صادقاً مع نفسى اعترف أنى فى جلوسى لكتابة ما حدث ، ليس لى من هدف سوى أمل واحد أن أوفق عن طريق الكتابة فيما فشلت فيه عن طريق الخيال ، بصراحة أكثر أقامر — إذ من يدرى — لعلى إذا انتهيت أكون قد فسرت كل شىء ، ووصلت إلى الحقيقة التى دوختنى محاولة الوصول إليها »[1] .

وبعد هذا التقديم المثير الذى قدم به الراوى شخصيته ، تسير القصة من خلال المزج بين الحوار والسرد القصصى والتعليق ، على نحو ما نرى فى الفقرة التالية من القصة : « وما كدت انتهى من اغلاق الصفحة الأخيرة حتى كانت أذنى تلتقط أخريات الحوار الدائر بين شوقى والتومرجى ، والأخير يقول وكأنه يهم باطلاعه على سر :

— ما هو ده اللى كانوا بيسموه العسكرى الأسود يابيه . حضرتك ما سمعتش عليه واللا ايه ؟

ولم يجب شوقى ... كل ما حدث أنه ثبت على وضعه وثبتت ملامحه على تعبيرها السابق . لم يقل شيئاً ، ولم يدهش ، أو يستنكر »[2] .

وهكذا مزجت الرواية التقليدية — على حد تعبير مؤلفا نظرية الأدب — ، وكما فى الملحمة ، الحوار أو التقديم المباشر بالسرد القصصى[3] .

* * *

(١) يوسف ادريس : العسكرى الأسود ، ص ص ٥ — ٦ .

(٢) العسكرى الأسود ، ص ص ٣٤ — ٣٥ .

(٣) انظر ، نظرية الأدب ، ص ٢٩٩ .

ومن الملحمة — أيضاً — أخذت القصة التقليدية الشكل المركب من السرد رأساً والسرد خلال حوار والوصف والتحليل وتتبع الأحداث وبنائها وتحرك الشخصيات فى الزمن الممتد والمتسلسل وذلك كله وفق الخصائص الفنية للملحمة والتى استعرضنا شيئاً منها من قبل .

ويمكن للباحث أن يلاحظ بسهولة هذه الخصائص فى الأعمال الواقعية لنجيب محفوظ[1] يقول الدكتور عبد المحسن طه بدر عن رواية « القاهرة الجديدة » إن الكاتب « من البداية يصف الفعل والشخصية فى تقارير طويلة وكاملة ، وتصبح الوظيفة الأساسية للحركة فى رواية القاهرة الجديدة هى ضرب المزيد والمزيد من الأمثلة على أحكام مقررة سبق للمؤلف تقديمها من قبل . وحركة الأحداث لذلك لا تنمو داخلياً ولا دارمياً ولا تتطور برغم حركة الأحداث الخارجية .

ويسيطر المؤلف سيطرة كاملة على الأحداث وحركتها فى الرواية ، ويوجهها كما يريد ، ويفرض عليها النطق بما يشاء لها أن تنطق به ويحذف من الصورة مالا يعجبه ويضيف إليها ما يروق له . وتبدو هذه السيطرة الكاملة للمؤلف على حركة الأحداث فى الرواية ابتداءً من عنوانها ، وبعد العنوان تبدأ الرواية بمقدمة ومدخل ثم تبدأ الحركة الحقيقية للحدث فى الرواية »[2] حيث تتحرك الأحداث مع شخصية البطل فى تسلسل زمنى يقف وقفات متعددة تقدم مزيداً من تعميق الصفة التى ثبت عليها بطله محجوب عبد الدايم من بداية العمل مع اتاحة الفرصة لعدد من الأحكام المطلقة المقدمة من الكاتب — الراوى — « ومحجوب عبد الدايم هو محور الحركة وقطبها وأداتها الأولى فى الرواية . وتتحرك بقية الشخصيات الأخرى إذا احتكت به أو اقتربت من مجاله ، فإذا بعدت عنه اختفت وتوارت وبعدت عن دائرة الضوء »[3] .

(١) انظر تحليل الدكتور عبد المحسن طه بدر لرواياته هذه المرحلة باستثناء الثلاثية فى كتابه : نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة .

(٢) د . عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة ، ص ص ٢٩١ — ٢٩٢ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٩٥ .

ويتحرك محجوب عبد الدايم في « رحلة محسوبة ومسيطر عليها بطريقة تبدو أحياناً طبيعية وأحياناً موجهة وأحياناً مفروضة مفتعلة »[1].

في رواية « القاهرة الجديدة » كما في سائر روايات الفترة الواقعية عند نجيب محفوظ يمتزج الحكي بالسرد والتقرير بالوصف ، كما تمتزج حركة الشخصية وحوارها بتحليلها ، وهي سمات شكلية التقطتها القصة من الملحمة وهي تحاول تقديم فنها الجديد مؤكدة على الاستمرار الشكلي مع التطوير والتجديد الذي يتلاءم مع طبيعة الفن الجديد من ناحية ،ومع طبيعة الذوق المتلقي الذي لم يكن من الطبيعي أن يتقبل الملحمة القديمة فناً معاصراً له من ناحية أخرى .

* * *

وإذا كانت هذه الملاحظات حول العلاقة بين فن القصة وفن الملحمة قد غلبت على القصة الطويلة (الرواية) ، وهذا طبيعي بحكم الحجم الشكلي الذي تحتاجه طبيعة عرض بطولة البطل ، إلا أن هذه الملاحظات لم تكن مقصورة على الرواية فقط ، فقد استخدمت القصة القصيرة بعض هذه الملامح ، خاصة في مرحلة ما قبل الواقعية عندما كان الاختلاف بين الرواية والقصة القصيرة اختلافاً في الحجم فقط ، فكتب هوثورن Haw thorne عدداً من القصص القصير حجماً فقط على حين كانت في الحقيقة تلخيصات سردية لحكايات طويلة تصلح لها الرواية[2] حيث تتكدس الأحداث والمفاجآت والشخصيات السطحية . ويصدق هذا أيضاً على الأعمال القصصية التي كتبها ليسكوف وكبلنج وأديث سومرفيل ومارتن روس[3] .

وظل هذا الشكل هو المسيطر على بناء القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث منذ بدايتها وحتى قبيل الواقعية مروراً بمحمود تيمور وعيسى وشحاته عبيدوطاهرلاشين وصلاح ذهني ومحمود طاهر حقي وابراهيم المصري ومحمد

(١) نفس المرجع ، ص ٢٩٩ .

(٢) انظر كتابه Twice told tales and other short Stories .

(٣) انظر ، الصوت المنفرد ، ص ٢٧ من الترجمة العربية .

كامل حسن ومحمد عبد الحليم عبد الله حيث كانت القصة القصيرة عندهم — فى الغالب — أقرب ما تكون إلى مشروعات روائية ملخصة تزدحم بالأحداث والشخصيات التى تتبع البطل منذ مولده وحتى وفاته على نحو ما نرى فى قصة « أجنحة الحب » من مجموعة أشياء للذكرى ، وقصة « خطيئة وغفران » من مجموعة « الماضى لا يعود »[1] .

وفى مثل هذه القصص تصبح أوجه المماثلة بينها وبين الشكل الروائى قائمة ، وهى مماثلة تعتمد على الخصائص الملحمية التى أشرنا إليها من قبل ، وإن كانت مقدمة بطريقة مختصرة تناسب حجم القصة هنا .

* * *

العلاقة إذن بين فن القصة وفن الملحمة علاقة قائمة ومؤكدة خاصة فى مرحلة القصة التقليدية والتى استمرت حتى المرحلة الواقعية ، فقد كانت القصة هنا حكاية سردية مصورة تقدم سيرة بطل يتميز بالثبات والكمال فى الشخصية منذ بداية الحكى ، ثم تتحرك الشخصية بعد ذلك فى خط زمنى متسلسل وممتد ، ويتعرض البطل فى تحركه لسلسلة من الحوادث التى تأتى فى الغالب على نحو عرضى لتقدم ايهاماً بالحقيقة ولتتعاون فى اثارة الفضول الذى يظل معلقاً مع كل حادثة حتى نهاية القصة على الرغم من أنها لا تؤثر كثيراً فى تطوير شخصية البطل ونموها ، فالذى يتطور وينمو هو الزمن الخارجى فقط .

وفى هذه القصص يقوم الكاتب غالباً بدور الراوية القديم فى سرده ووصفه وتعليقه على الشخصيات والأحداث ، وفى اختياره كذلك لسلسلة الأحداث التى تعترض بطله ...

* * *

(١) انظر تحليلنا للقصتين فى كتابنا : اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ، ص ص ١٣٢ — ١٣٣ .

ومع أن القصة المعاصرة قد تخلصت من أغلب هذه العناصر البنائية . إلا أنها مع ذلك لازالت تقدم ملحمة الانسان ، ولكن بمفهوم آخر وبتكنيك آخر .

فالملحمة المقدمة فى القصة المعاصرة — منذ القصة النفسية — هى ملحمة الداخل فى زمنه ومنطقه . ولعل ملحمة « يوليسيس » Ulysses ١٩٢٢ لجيمس جويس James Joyce هى خير شاهد على ذلك .

كما يمكننا رؤية مثل هذه الملحمة الداخلية فى « سراب » نجيب محفوظ وفى « أوديسا الصعود والهبوط والحب » لمحمد الصاوى .

يقول روبرت همفرى عن رواية يوليسيس « وأوضح نموذج يتبعه جويس فى يوليسيس — بالطبع — هو المحاكاة أو التقليد الساخر لأوديسة هومر ، ومن المحقق على نحو مقطوع به أن جويس قد فعل ذلك عن قصد ، وفعله بعناية . كما أنه من المؤكد أن شخصياته الرئيسية الثلاث مرسومة — بطريقة المحاكاة الساخرة — على غرار الشخصيات الرئيسية فى الأوديسة — وأن هذه الرواية — يوليسيس — مثلها مثل الملحمة — الأوديسة — مقسمة إلى ثلاث أقسام رئيسية هى « تليمشيا » و« الرحلة » و« نوستوس » ، وأن حلقات يوليسيس تقتفى أثر الأوديسة على الرغم من أن جويس قد أعاد ترتيبها »[1] . ويمضى همفرى فى تتبع العلاقة بين يوليسيس وأوديسة هومير فيشير إلى مؤلف جلبرت Stuart Gilbert يوليسيس جيمس جويس : James Joyce's Ulysses الذى تتبع فيه النموذج الهوميرى فى يوليسيس ثم يضيف همفرى قائلاً : « وقد عمل جويس — بدءاً بالأوديسة — فى اتجاهات ثلاثة لكى يوفر الوحدة لروايته ، فاستخدم أولاً موضوعات القصة نفسها مع خلع طابع السخرية عليها ، واستخدم ثانياً البناء الرمزى للأوديسة ، كما استخدم الصور والرموز الهوميرية » .

---

(١) تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ص ١١٩ من الترجمة العربية .

« ويظهر الارتباط بالسمة الملحمية فى يوليسيس — أيضاً — فى الصلاة الافتتاحية مع أن هذا الارتباط ارتباط ساخر ، وكذلك فى استخدام أساليب الارتداد التى تقابل الأسلوب الملحمى المسمى « فى قلب الحدث » in mediac res ثم تمضى واضحة فى تركيزها على بطل واحد هو ليوبلدبلوم، وهى تحمل هذا البطل خلال سلسلة من المغامرات »[1] .

ويتحدث روجيه جارودى عن أعمال كافكا فيقول إن « كل عمل من أعمال كافكا ليس سوى عنصر من عناصر ملحمة واحدة تدور حول نفس البطل »[2] .

* * *

ويقدم نجيب محفوظ ملحمة نفسية تحليلية فى روايته « السراب » ، حيث تدور الرواية حول بطل واحد هو « كامل رؤبة لاظ » وتتبع رحلته النفسية خلال زمن استغرق ثلاثين عاماً هى عمر البطل .

ومع أن رحلة البطل لا تروى من خلال الكاتب ، وإنما تروى على لسان البطل إلا أن البناء الملحمى واضح فيها كل الوضوح . فالبطل يقدم حياته وكأنه يؤرخ لها بصورة تقليدية لا تجد فارقاً بينها وبين طريقة الراوى التقليدية التى اتبعها نجيب محفوظ فى رواياته السابقة[3] . ثم تبدأ الأحداث بعد ذلك سرداً فى شكل ذكريات إلا أنها ذكريات منظمة تخضع لتتابع زمنى دقيق لتقدم لنا مأساة حياة هذا البطل التى بدأت معه منذ طفولته وانتهت ببلوغه الثلاثين.

ومع أن أغلب أحداث الرواية اعتمدت على الذكريات ، إلا أنها استحضرت بشكل منظم خاضع لقوانين السرد التقليدية . فالرواية بالتالى ملحمة داخلية نفسية لكنها مقدمة فى هيكلها التقليدى الذى يعتمد على السرد وتتابع الأحداث فى الزمن الممتد الذى يقود الشخصية إلى نهاية محددة مقدرة .

* * *

(١) المرجع السابق ، ص ص ١١٩ — ١٢٠ .

(٢) روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف ، ص ٢٠٤ .

(٣) د . عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة ، ص ٣٨٠ .

كما استخدم محمد الصاوى البناء الملحمى بتكنيك مدرسة تيار الوعى مع توظيف أكثر من وعى فى العمل ، وذلك فى روايته « أوديسا الصعود والهبوط والحب » مقدماً من خلالها ملحمة الإنسان المعاصر فى بطولته الزائفة التى حققت هبوطاً إنسانياً روحياً بقدر ما حققت من صعود مادى هائل[1] .

ولم يقف توظيف محمد الصاوى للملحمة ــ فى روايته ــ عند حد البناء الفنى ، فقد استخدم الكثير من رموزها ودلالتها وانعكاساتها فى الواقع المعاصر على نحو ما فعل جويس من قبل فى يوليسيوس .

* * *

وهكذا نرى أن البناء الملحمى الذى ورثه الفن القصصى لم يتوقف عند مرحلة ، وإنما ظل يعين القصة على تقديم مضامينها ، كما أنه ظل طوال عصورها يخضع لتحويرات وتغييرات كانت تتطلبها طبيعة كل مرحلة فى تذوقها وفى تأثرها بالاطار الحضارى للعصر ، فقد اختفت العقدة والتطور التسلسلى من القصة المعاصرة ، ولكن لم يختف الهيكل الملحمى .

---

(١) لمزيد من التفاصيل حول الرواية ، انظر تحليلنا لها فى كتاب : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ص ٣٣٦ وما بعدها .

— ٢ —

القصة وفن التصوير

التصوير عنصر رئيسى فى البناء القصصى ، فالقصة تتوسل إلى تقديم مضمونها بوسائل أهمها السرد والتصوير .

وإذا كان السرد يوفر للقصة بعدها الزمانى ، فإن التصوير هو الذى يوفر البعد المكانى لها ، وهما البعدان الأساسيان فى البناء التقليدى للقصة .

وهكذا كان من الطبيعى عندما يتحدث النقاد عن القصة أن يؤكدوا على أنها حدث مصور تتساوى فى هذا الرواية والقصة القصيرة[١] .

فالعلاقة بين القصة والتصوير علاقة أساسية جوهرية بالتالى ، إذ أن التصوير وهو وسيلة الكاتب لعرض شخصياته وأماكنه وأحداثه ، بل ولعرض علاقة كل هذه الجوانب ببعضها .

لهذا كان من الطبيعى أن يتجه فن القصة إلى فن التصوير يستـ أساليبه وأدواته فى التعبير بالصورة .

---

(١) انظر على سبيل المثال : د . رشاد رشدى : فن القصة القصيرة ، ص ١١٣ ، وادوين موير : بناء الرواية ، ص ٦٤ وما بعدها من الترجمة العربية ، وأوكونور : الصوت المنفرد ، ص ١١٤ وما بعدها .

وأول تأثير منظم لفن التصوير على فن القصة ، ظهر مع الواقعية التى اهتمت بعرض صور الحياة والواقع فى تفصيلاته الدقيقة ، كما اهتمت بتحديد الملامح التشريحية للشخصية وتفاصيلها الخارجية .

لقد تصادف أن تزامنت الحركة الواقعية فى الأدب مع أربع مدارس فى التصوير هى النيوكلاسيكية والرومانتية والواقعية والأكاديمية ، واتفقت هذه المدارس على الزام « المصورين فى القرن التاسع عشر اتباع حرفية نظام يهدف إلى نقل الحقيقة بغية المطابقة التامة بين العمل الفنى والأشياء التى تراها العين »[1] .

وهكذا اتبع مصورو القرن التاسع عشر ومنهم كلود مونيه (١٨٤٠ ــ ١٩٢٦) Monet وديلاكروا (١٧٩٦ ــ ١٨٦٣) Delacroi ولويس ديفيد (١٧٤٨ ــ ١٨٢٥) L. David ، وجان فرانسوا ميليه (١٨١٤ ــ ١٨٧٥) Millet وأوجست رينوار (١٨٤١ ــ ١٩١٩) Renair وغيرهم القواعد الأكاديمية فى التصوير ، والتى تطلبت منهم الرسم الدقيق المتبع لأبعاد المنظور والمراعى للنسب التشريحية من خلال التجسيم الذى يظهر المهارة الصناعية ثباتاً وهدوءاً[2] كما اتفقت هذه المدارس على اختيار موضوعات التصوير من مشاهد الحياة والطبيعة .

يقول جوستاف كوربيه وهو واحد من أعلام المدرسة الواقعية : « اعتقد أن التصوير فن مشخص ، ويمكن أن يشمل تمثيل الأشياء الحقيقية والموجودة كليهما . إنه جملة لغة فيزيقية . ومن أجل ألفاظها تفيد من كل الموضوعات المرئية . الموضوع المجرد غير المرئى أو غير الموجود لا ينتمى إلى منطقة التصوير . الخيال فى الفن يتوقف على وجود التعبير الأعظم كما لا شىء موجود ، ولكن ليس أبداً فى تخيل هذا الموضوع نفسه . الجميل فى الطبيعة يقابل تحت أعظم أشكال الحقيقة تنوعاً ، فحينما يوجد مرة فهو ينتمى للفن أو

(١) محمد صدقى الجباخنجى : فنون التصوير المعاصرة ، ص ٨ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٩ .

بالأحرى للفنان الذى اكتشفه ، وكون الجمال حقيقياً ومرئياً فإنه يتضمن تعبيره الفنى الخاص به ، وليس للفنان الحق ليتوسع فى هذا التعبير . إنه يعبث به لدى مخاطرة تغيير طبيعته . وهكذا يضعفه »[1] .

اهتمت مدارس التصوير التى عاصرت الحركة الواقعية فى الأدب بتقديم مشاهد الطبيعة والواقع ، أو كما يقول جان فرانسو ميليه « أنا أجد أمجاداً لا تحد وأنا أرى هالات الهندباء البرية والشمس التى تنشر فيما وراء العالم بهاءها فى السحب ، والسهل والأحصنة البخارية فى العمل ، وفى موضع صخرى رجلاً ، تسمع أنته منذ الصباح وهو يحاول أن يصلب عوده للحظة ويتنفس »[2] .

وفى داخل هذا الاطار اتجه كتاب القصة الواقعية إلى تقديم صور وصفية وزخرفية لواقع أعمالهم ولأبطالهم على نحو ما نرى فى أعمال بلزاك وزولا وستندال وفلوبير وغيرهم .

وقد تأثرت القصة العربية فى مرحلتيها : ما قبل الواقعية والواقعية بهذا الميل إلى التصوير فى وقفات متأنية متأملة حيناً وفاحصة حيناً آخر ، اعتماداً على تجربة البطل الملاحظ المجرب الذى يعمد إلى تقديم صورة للواقع الخارجى من خلال الملاحظات والتقارير التى يمكن أن تقدم لنا صورة كاملة للحياة ذات تصميم وذات دلالة[3] .

* * *

وعلى نحو ما تأثرت القصة الغربية الواقعية بمدارس التصوير التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر وهى النيوكلاسيكية والرومانتية والأكاديمية والواقعية ، تأثرت كذلك القصة العربية حتى المرحلة الواقعية ، وإن كان

---

(١) الفن والفنانون ، ترجمة د . مصطفى الصاوى الجوينى ، ص ص ٣١١ ــ ٣١٢
(٢) الفن والفنانون ، ص ٣٠٨ .
(٣) انظر ادوين موير : بناء الرواية ، ص ٩٢ .

الأرجح هنا أن القصة العربية لم تتأثر بمدارس التصوير قدر تأثرها بالقصص الغربى نفسه الذى حاولت استيحاءه فتمثلته بما هضمه واستوعبه .

وقد برع فى الصور الزخرفية بشكل خاص محمد عبد الحليم عبد الله الذى قدم فى رواياته وقصصه القصيرة صوراً زخرفية محكمة التخطيط والانتظام

كما برع فى الصور الوصفية أمين يوسف غراب ويحى حقى ومحمود البدوى ونجيب محفوظ .

اهتم محمد عبد الحليم عبد الله اهتماماً خاصاً بالصور الزخرفية التى تستمد جمالها من انتظام خطوطها وانسجام ألوانها ، فقدم الكثير من هذه الصور وصف بها البيئة والمكان فى لوحات هادئة متأنية يرسم بها الكاتب ألواناً مما يرى ، وفيها تبدو العناية بوصف مظاهر الطبيعة وصفاً يساعد على اذكاء العواطف والهاب الشعور على نحو ما نرى فى الصورة التالية من رواية « سكون العاصفة » :

« كانوا فى أواخر شهر مارس ، ورائحة حياة جديدة ، كأنها مولودة لساعتها ، تملأ القلوب والجو ، وتلمع على أوراق الشجر تحت أبصارهم فى شارع الكورنيش بالاسكندرية . وبوجه أخص ، كانت الحياة تلمع على سور نباتى زينته أزهار نارية تراه العين من عرض الشرفة المطلة على الشارع .

وعلى هذا السور وقفت عين الزوجة تتأمل البناء الحجرى الجاثم على الطريق والأشجار القائمة من خلفه ، وجزءاً صغيراً من مبنى القصر سمح برؤيته عرض النافذة . وكان البحر يرغى ببطء ويعيد ما يقول ، والزوج جالس على كرسى ليستريح ، وأفكاره غير متشابهة تمر برأسه الهادىء ... قليلة كقلة السائرين على البحر فى ذلك الوقت ، والساعة قبيل الظهر ومتاع السفر لا يزال مكدساً فى الحجرة . لكن فرصة استمتاع وذكرى كانت تملأ قلب الزوجين »[1] .

---

(١) محمد عبد الحليم عبد الله : سكون العاصفة ، ص ص ٧ — ٨ .

قدم عبد الحليم عبد الله فى هذه اللوحة الزخرفية الساكنة مشهداً متكاملاً ملأ به كل فراغات اللوحة . بؤرة اللوحة زوج وزوجة فى لحظة سعادة واستمتاع . الزوج يجلس فى استرخاء على مقعد ، والزوجة مستندة على حافة الشرفة ترنو إلى الأفق الممتد من زرقة البحر وزرقة السماء . وعلى أرضية اللوحة فيما بين الزوج والزوجة تتكوم أمتعة السفر ، على حين تبدت الطبيعة من أمام الشرفة تلمع بأشجارها وزهورها النارية .

وهكذا أقام الكاتب فى لوحته علاقة تناسبية بين المظاهر المضبوطة للطبيعة وبين الانسان ، فهناك السكون والوحدة وهناك الشاعرية عند التقاء خط الأفق ، وهناك محيط الشرفة — مرآة المنظر— ويلعب اللون دوراً هاماً فى اللوحة على الرغم من أن الكاتب لم يشر لغير لون واحد فقط هو اللون النارى للزهور ، لكن هذه التكوينات المقدمة من شجر وأوراق شجر وسور نباتى وشرفة تطل على الشارع وبناء حجرى وبحر يرغى ببطء ، كل هذه التكوينات تتضمن فى الواقع تميزات لونية لها مذاقها الخاص . وواضح هنا أن وضع الألوان مقسم على درجات مع الاعتماد على بقع الألوان المتألقة والمتوهجة التى لا تعتمد على الألوان الأساسية بقدر اعتمادها على الألوان المتكاملة من خلال تأثيرات الانعكاسات الضوئية على مظاهر الطبيعة من أوراق شجر وصفحة ماء وجدران أسوار وغيرها .

وتتصف أغلب صور عبد الحليم عبد الله الزخرفية بالشاعرية حتى فى مشاهد البؤس على نحو ما نرى فى الصورة التالية من قصته القصيرة « كل شىء على ما يرام » من مجموعة النافذة الغربية :

« كان هناك على قبه الفرن وفى الحجرة الخاوية مصباح بلا زجاجة ، مخنوق الأنفاس كأنه يحتضر . يجثم بينه وبين الحائط وعاء من النحاس مهيب الظاهر ، وكوز من الصفيح ، ويرتمى ظلهما على الحائط القديم كالحاً قبيحاً يرتجف بارتجاف الزبالة ، وحصير مفروش افترشه صبيان كنت أحدهما . ومن فوقنا غطاء غليظ من صوف الغنم ذو خطوط مستطيلة تخرق فى عدة مواضع .

وكانت رجل أخى النائم خارجة من أحد هذه الخروق ، وحمالة للثياب هى حبل شد إلى أحد الأركان ، عليها بعض خلقان قديمة »[1] .

هنا سنرى جمال اللوحة الزخرفية كامنا فى رشاقتها . هذه الرشاقة المتمثلة فى تناسب أجزاء المشهد وفى ترتيب جوه وأوضاعه وفى تناسب تكويناته وعلاقتها مع الأرضية وتناسب التوابع والموضوع الرئيسى حتى لتغيب التفاصيل فى تآلف نسيج الصورة . وهذه الرشاقة فى الصورة هى سر شاعريتها على الرغم من البؤس الذى تعرضه .

* * *

وإذا كان محمد عبد الحليم عبد الله قد برع فى الصورة الزخرفية ، ففى المقابل نجد لنجيب محفوظ فى مرحلته الواقعية العديد من الصور الوصفية التى تكشف عن حسن اختيار الفنان لما يراه ودقته فى متابعة تفاصيل الصورة وبراعته فى تشكيل عناصرها الوصفية .

يقول الدكتور اسماعيل طه نجم فى مقال له عن الرؤية التشكيلية فى أدب نجيب محفوظ « فإننا إذا تسللت عيوننا بين سطوره نجده ينسج رؤاه وشخوصه فى بنائية معجزة لا تفوته جزئية مهما دقت ، تثير فى نفس القارىء كل العجب . كيف ختزنت هذه الذاكرة « الكومبيوتريه » أدق التفاصيل وأقلها حجماً حين يتحدث عن مكونات المكان بما يحتويه ، وحركة الزمان حين يغلفه الضوء أو ينحسر عنه . بل كيف يجسد بقدره فائقة وسلاسة لا تنقصها البلاغة ــ كيف يجسد شخوصه التى تكاد تلمسها ــ تحس بأنفاسها ، بل تكاد تحدد ملامس جلدها وملابسها ، أو كما نقول نحن التشكيليون الـ Textiere . لا يقدم احدى شخصياته دون أن يجعلك تحس ــ قبل أن ينفذ إلى أعماقها ــ بملامحها التشريحية ، بل ولون بشرتها وتفاصيل الوجوه وكثافة حاجبها ومظهر أسنانها ولون ونوع ردائها ، بل تكاد تشعر طولها ووزنها وحجم بنيتها ، وإذا تحركت فأنت تحس دبيبها وثقل أو خفة وطئها . وإذ

(١) محمد عبد الحليم عبد الله : النافذة الغربية ، ص ص ٦ ــ ٧ .

حدثك عن المكان وهو سيد العمل ــ فى أغلب أعماله ــ أحسست بوجد الأديب وحفاوته ، كأنه يعيشه ــ لا يرتاده ــ يستغرق ــ فى أمانة وحب حقيقى ــ فى سرد متان فاحص شديد اليقظة ــ عناصر هذا المكان »[1] .

قدم نجيب محفوظ عدداً وفيراً من الصور الوصفية تميزت بدقة محاكاة الواقع الطبيعى خاصة فى الاهتمام بالألوان وبالحركة ، وبتكييف الحركة والألوان بالانفعالات النفسية أحياناً ، على نحو ما نرى فى الصورة التالية التى تقدم المشهد قبل الأخير من رواية « بداية ونهاية » بعد أن تسلم حسنين أخته نفيسه من نقطة البوليس :

« فى الخارج لفحة هواء بارد ، وكان الظلام قد خيم فابتعد عن نقطة البوليس فى خطوات ثقيلة تتبعه هى على بعد ذراع منكسة الوجه . سارا مع قضبان الترام ، ولم يكن يدرى أين ينتهى به المسير لأنه لم يسبق له المجىء لهذا الحى ، ومع أن الليل كان فى أوله إلا أن الطريق بدا مقفراً ، وتساءل فى نفسه أين ينتهى الطريق ، ثم بدا له تساؤله آية فى الغرابة ، فلم يكن المهم أن يعرف أين ينتهى الطريق ، ولكن الجدير بالمعرفة حقاً أن يعلم ما هو صانع بها . كان يحسب أنه سيبدأ بالتنفيذ تواً بعد خروجه من النقطة وكانت هى تتوقع هذا ، ولكن أقدامهما تقدمت بهما دون أن يفعل شيئاً . وكان يشعر بوجودها وراءه فى ضيق لا يحتمل ، ويسمع وقع قدميها كالرصاص فى ظهره ، ويمحو أول فأول أية رغبة فى أن ينظر إلى الخلف .

ومع أنه بدا فى صمته ــ ذلك الصمت الهائل الذى وقف حائلاً بينهما ــ وكأنه يفكر تفكيراً متواصلاً ، إلا أنه فى الحقيقة كان فارغ الرأس . كان فارغ الرأس بحال مزعجة ، لم يردها ارادة ، ولكنها فرضت عليه قسراً ، وبثت فى نفسه احساساً بالقلق احساس من يتلهف على السيطرة على ارادته سيطرة غاشمة فلا يجد إلى ذلك سبيلاً . واصطدمت قدمه بحجر صغير اعترض سبيله فانطلقت فى صدره شرارة حنق ، وكأنها جذبت إليها أفكاره الهاربة فى

(١) الدكتور اسماعيل طه نجم : الرؤية التشكيلية فى أدب نجيب محفوظ ، مجلة الفنون التشكيلية ، العدد الأول ، ص ١٤ .

الظلام ، وسرعان ما وجد نفسه يتساءل فى صمت : أيخنقها ؟ أيحطم رأسها بحذائه ... لابد لصدره من متنفس »[1]

قدم نجيب محفوظ فى هذا المشهد صورة متحركة لا تكتفى بأن تكون مجرد مظهر مجسد للمرئيات بقدر ما تعبر عن الحركة وتصف تحولاتها النفسية ، كما تهتم برصد انعكاسات الموقف على مكونات المشهد المصور بما فيه من طبيعة مادية وانسانية .

• • •

ويتقدم يوسف ادريس خطوة أخرى فى استعمال الصورة وذلك بمفهوم أقرب إلى مفهوم المدرسة التأثيرية التى تذوب « بين أيديهم عناصر الطبيعة ليعيدوا تشكيلها تشكيلاً جديداً يفصح عن وجهة نظر كل فنان فيما يراه ويعنى بتفسيره ، وبذا أصبحت عناصر الطبيعة فى نظرهم هى معدات التعبير عن عواطف الفنان وأفكاره بالنسبة لمشاهد الحياة » ، وهكذا يركز الفنان على جزء من التكوين « فيوليه اهتمامه دون بقية الأجزاء » وذلك لما يحمله من تعبير معين أراد أن يكشف عنه[2] .

اهتم يوسف ادريس فى رواياته وقصصه القصيرة بالصور التى تجمع بين الخاصيتين ، الزخرفية والوصفية ، مع العناية بشكل خاص بالتجسيم والتكوين المصطنع ، ونعنى به الذى صنعه الكاتب ليقول شيئاً يتسق مع مضمون العمل .

وتبدو عناصر التكوين فى صور يوسف ادريس خاضعة لنظام دقيق فى الجمع ، فتشعر أن هناك رباطاً ضرورياً بينها ، فالناس والأشياء تصنع معاً موضوعاً متكاملاً كما فى الصورة التالية من قصة « المحفظة » ، من مجموعة « أليس كذلك » . والصورة لطفل يقف أمام أبيه النائم . وبطبيعة الحال لم تكن هذه هى المرة الأولى التى يشاهد فيها أباه نائماً ، ولكنها كانت كأنها كذلك من خلال الموقف .

---

(١) نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ٣٦٨ .

(٢) محمد صدق الجباخنجى : فنون التصوير المعاصرة ، ص ص ٥٥ — ٥٦ .

أما الموقف ، فقد أراد سامى أن يأخذ من أبيه ثمن ذهابه إلى السينما مع أصحابه ولكن أباه اعتذر بأن ليس معه نقود الآن . ولم يصدق سامى ، فليس من المعقول أن « أباه مفلس تماماً كما يحاول أن يفهمه . إنه قادر على كل شيء . إنه يستطيع أن يفعل أى شيء ، فقط لو أراد ، أليس هو الذى أدخله المدرسة بعدما دخل الأولاد كلهم ورفضت أوراقه هو ؟ أليس هو الذى أقسم يومها أن لابد من دخوله فى اليوم التالى ، وغاب عن المنزل طيلة ما بعد الظهر ، وأدخله فى اليوم التالى ؟ إنه يستطيع أن يفعل المستحيل »[1] ، فليس من المعقول إذن أن يكون مفلساً كما يزعم ، ودبر سامى خطته ، وأخذ « محفظة » والده من جيبه بعد نومه ، وهى « محفظة » ضخمة مكتنزه ، لكن المفاجأة التى أذهلت سامى أنه بعد أن قام بتفتيش حافظة والده بدقة ، لم يعثر بها إلا على قرشين وعشرة صاغ وزلطة ومجموعة من الأوراق والخطابات .

هنا اهتزت الصورة ، وبدأ سامى يرى والده رؤية عادية عارية ، فإذا به رجل ضعيف يحتاج إلى العون أكثر ، وتكون الصورة التى أردناها محلاً للاستشهاد عندما دخل سامى الحجرة ليعيد حافظة نقود والده :

« ودلف وراءه من الباب المفتوح شعاع باهت من النور ، أضاء الحجرة قليلاً وسقط على وجه أبيه ، وألقى عليه سامى نظرة وكأنه ليصب عليه جام غضبه ، ولكنه تسمر فى مكانه وظل يحدق فيه كالأبله . كانت رأس أبيه منزلقة من فوق « المخدة » ومثنية على كتفه ، وكانت عارية وقد سقطت عنها الطاقية التى يرتديها وهو نائم ، وكان شعره خفيفاً مشوشاً تلمع من تحته صلعته ، وكان فكه مدلى وفمه مفتوحاً والشخير يتصاعد منه فى غير انتظام . وسامى دائماً كان يرى أباه فى النهار ضاحكاً أو مبتسماً ، راضياً أو ساخطاً ، ولكن ملامحه على أية حال كانت دائماً فيها قوة وصحة وحياة تجعل أباه يبدو كالأسد الأليف الذى يوحى مرآه بالثقة .

(١). يوسف ادريس : المحفظة ، أليس كذلك ، ص ٢٣ .

ولحظتها ورأسه منزلقة وفمه مفتوح وشعره مهدل مشوش وملامحه متراخية مستسلمة ، لحظتها ، رآه طيباً جداً ... وغلباناً جداً . ليس هذا فقط . بل إن محفظته الكبيرة الضخمة ليس فيها كلها سوى قروّش عشرة ، وزلطة ، ونص فرنك .

ظل سامى واقفاً فى مكانه يحدق فى أبيه وكأنه يراه لأول مرة . كان كثرة ما تعود رؤيته قد ألفه وألف أن ينظر إليه كأبيه . وإذا به الآن يراه وكأنه ليس أباه ، وكأنه قد أصبح إنساناً مستقلاً عنه ، رجلاً آخر ، غريباً . طيباً . غلباناً ... منفصلاً عنه تماماً . له جسد ورأس وساق قد انكشفت عنها ثوبه وبدت ضامرة مليئة بالشعر »[1] .

ونحن إذا استثنينا الاستطرادات الداخلية التى قصد منها الكاتب أن تشرح ماظنه خافياً من دلالات الصورة ، فسنرى أن سحر هذه الصورة متعدد الجوانب ، فالكاتب ــ المصور ــ استطاع أن يسيطر على موضوع صورته وعلى باعثها بطريقة سهلة مبسطة مكنته من نشر تأثيره الفنى على سطح اللوحة ، فمنحها الحياة ، وهكذا لم تنقل اللوحة إلى المشاهد مجرد مشهد ، وإنما نقلت إليه الاحساس الذى تملك الفنان والذى عاشته الشخصية .

* * *

ويتقدم فن التصوير المعاصر نحو التجريد فى التكعيبية والتعبيرية والوحشية والميتافيزيقية والسريالية وغيرها من مدارس التصوير المعاصر .

اتجهت التكعيبية إلى « تحويل الطبيعة إلى مكعبات ومخروطات واسطوانات ، وتقسيم الأجسام إلى مساحات وزوايا حادة وخطوط مستقيمة » فى أعمال سيزان وبيكاسو وبراك ، وازدادت معها الدعوة إلى أن

(١) القصة ، ص ٣١ .

يعبر الفنان في صوره عما يحس وأنه ليس من الضرورى أن يرسم ما يراه . فعملية الابصار ليست ذات شأن كبير في معالجة مشاكل الخلق الفني »[1]

وسعت التعبيرية إلى « الجمع بين السيكولوجية البدائية لمخلفات القوى الخلاقة الأولى التى اتخذت من الرموز الوسيلة لادراك معانى الحياة ، ومن الوجدان المعبأ بشحنة من الانفعالات التصوفية المكبوتة » في أعمال ادوارد مونش Munch وأوسكار كوكوشكا Kokoshka .

أما الحوشية فقد ركزت إلى جانب الرؤيا الخاصة على « الألوان القوية الشديدة الاشتعال ومعالجة الضوء المنتشر على جميع الأجزاء فينيرها بدرجة واحدة ، متحرزاً من المنظور الهوائى ومتجنباً اثبات حقيقة البعد الثالث في التكوين »[2] وذلك في أعمال هنرى ماتيس Matisse وأندريه ديران Derain وفريتس Friesz وغيرهم .

وانشغلت الميتافيزيقية « بالتعبير عن جوهر الأشياء وربط أجزائها ليكمل بعضها بالبعض الآخر ، والاهتمام بالبحث عن العلاقات التى تبدو غريبة أو غير متوقعة بين مجموعة أشياء يكفى أن تثير تأمل الفنان فينطلق بها في حرية لا حدود لها ليعيدها إلى أشكالها الهندسية الأولى »[3] كما في أعمال الرسام الايطالى جيورجيو دى كيريكو Di Chirico .

أما السريالية ، فقد اتجهت برؤيا الفنان إلى تأمل عالم الداخلى « لينقل إلى عالم المرئيات صوراً من عقله الباطن ، متناسياً ادراكه الحسى بواقع الحياة وحقيقة الوجود على نحو ما تكشف صور المصور الأسبانى سلفاتور دالى Salvator Daly .

* * *

(١) محمد صدقى الجباخنجى : فنون التصوير المعاصرة ، ص ص ٦٤ ـ ٦٥ .
(٢) فنون التصوير المعاصرة ، ص ٩٤ .
(٣) نفس المرجع ، ص ١١٤ .

تميزت الفنون المعاصرة على نحو ما قدمناه من خصائص مدارسها بسمتين إذن ، الأولى هي التجريد ، والثانية الاعتماد على الرؤيا الباطنية الداخلية .

وتحت تأثير التجريد والرؤيا الداخلية تغاضى الفنان عن السمات المألوفة للأشياء كما عمد إلى التخلص من كل مشخص والاعتماد على الخبرة الشخصية فى استعمال الشكل ومخالفة القياس حيث تعرض الصور على غير ما تعارف الناس عليه فى فهم حقيقة المرئيات وأوصاف الأشخاص .

يقول دى كيريكو « ينبغى أن يتجنب العمل الفنى كل الحدود الانسانية ، ليدخل مناطق رؤى الطفولة والحلم . التقريرات العميقة ينبغى أن يستقيها الفنان من أقصى ما خفى فى منعزلات كيانه ، هنا لك لاسيل هامس ولا طائر مغرد ولا حفيف أوراق يستطيع أن يلهيه ... ينبغى أن نخلص الفن مما قد حواه من المادة المعترف بها للتاريخ . كل الموضوعات المألوفة ، كل الأفكار التقليدية ، كل الرموز الشعبية ينبغى أن تبعد منذ الآن فصاعداً . وأكثر أهمية أيضاً ، ينبغى علينا أن نحوز إيماناً ضخماً فى أنفسنا[1] وهكذا أصبحت الصورة صورة داخلية تتكون من مجموعات الرموز النفسية والأسطورية فى تجريد لا يخضع لمنطق عقلى وإنما لحالة شعورية .

ومن الملاحظ أن القصة المعاصرة (الطويلة والقصيرة) قد اعتمدت اعتماداً أساسياً على مثل هذه الصور ، حتى أصبحت فناً يعبر عن الحدث والشخصية بالصور كما نرى فى أعمال فرجينيا وولف وجيمس جويس وبروست وغيرهم من كتاب قصة تيار الوعى .

وكما نرى فى كتابات عدد من كتاب القصة العربية المعاصرة ممن يعتمدون على أساليب التداعى فى صياغة أعمالهم القصصية ومنهم نجيب محفوظ فى بعض أعماله وادوار الخراط ونعيم عطية وابراهيم أصلان ومحمد حافظ رجب ومحمود عوض عبد العال ومحمد الصاوى ومحمود حنفى واسماعيل فهد اسماعيل وليلى بعلبكى والطيب صالح وغيرهم .

(١) الفن والفنانون ، ص ص ٤٦١ — ٤٦٢ .

قدم هؤلاء الكتاب وأمثالهم أبنية من الصور الداخلية الرمزية التى تتسم بالتنافر بين مكوناتها ، فتبدو من ثم فى فوضى كاملة غير خاضعة الا لقوى التأثير الخاصة بالكاتب وهو يكونها ويؤلف بينها تأليفاً شعورياً ، على نحو ما نرى فى الصورة التالية من قصة « أصابع الشعر » لمحمد حافظ رجب .

« فى داخل جمجمة الليل ... بجوار الصمت المستمر أبداً ، وعلبة تواليت فى داخلها اللذة مرتعشة ممتزجة بتأوهات « هنا » المغنية تعلن عن استسلامها الرهيب للقهر ... بجوار الصندوق المنتفخ بقطع القصدير قصيرة العمر ... والرأس الصغيرة العاجزة عن اللحاق بالرأسين التائهين ... نامت (هنا) فى روب حريرى منسوج من جلد حية ميتة . تسجن فيه أصابع الشعر العابثة بما تحت روبها ، وفوق الشفتين المشققتين خطوطاً متوحشة حفرها بأظافره اصبع الروج الثقيل ... وتمد (هنا) يديها فى الشعر ... تدفن فيه جسدها ... كل عمرها »[1] .

فجزئيات الصورة هنا مفردات معنوية شعورية أكثر منها مفردات مادية . فجمجمة الليل والصمت المستمر ، واللذة المرتعشة ، الممتزجة بتأوهات المغنية ، والمغنية المستسلمة للقهر ، وأصابع الشعر المسجونة ــ والخطوط المتوحشة فوق الشفتين ...

كلها مفردات تشكيلية داخلية فى حالة حركة دائمة ، وعلى المشاهد أن يلتقط منها الاحساس لحظة القراءة لأنه فى قراءة أخرى أمام لحظة أخرى سيجد معان أخرى .

* * *

ومن الصور الجديدة التى حفلت بها القصة المعاصرة ، وكانت واقعة فيها تحت تأثير مدارس التصوير المعاصر ، الصورة التجريدية المفككة .

---

(١) محمد حافظ رجب : أصابع الشعر ، مخلوقات براد الشاى المغلى .

كوّن اسماعيل فهد اسماعيل قصته « الأقفاص » من مجموعة « الأقفاص واللغة المشتركة » من عدة لقطات ، كل لقطة منها مجموعة مفردات مادية متناثرة ، وتمثل كل لقطة موضوعاً له فرديته الخاصة إلى جانب أنه يمثل من ناحية أخرى جزءاً فى المشهد العام .

وداخل كل لقطة يشكل الكاتب صورة مفككة من مفردات واقعية . فالجزئيات المبعثرة جزئيات مادية واقعية ، لكن المشكلة فيها هى مشكلة اقامة العلاقة بينها . ومن البداية سنكتشف أن العلاقة بين جزئيات اللوحة علاقة غير قائمة الا فى بعد جديد يخلقه القارىء :

« الشرفة الملحقة بالغرفة تواجه حانوت البقالة. فى الركن منضدة صغيرة عليها كتب وكراسات وأدوات زينة ومجلة بغلاف ملون لرجل مفتول العضل . السرير . والجسد . هى فى الرابعة والعشرين . وقميص النوم أصفر. القميص. ويدها . حاجباها يقتربان من بعضهما . جفناها يرتعشان . هى ضمن الحالة التى تمتد بين النوم واليقظة . جسدها يتململ . تسحب ساقها . ركبتها ترتفع . تميل . تصدم الجدار . القميص ينحسر . شىء ما يتحرك فى جوفها . يصعد . يصعد . يصل فمها . الرغبة لأن تتقيأ . وبحركة سريعة ينتفض جسدها ، فتستوى جالسة . تفتح عينيها . الرغبة الكريهة تنحسر إلى الداخل بهدوء مخلفة فى فمها طعم بن محروق . كم مرة داهمتنى هذه الحالة !... الشمس فى غرفتها . النهار ينتصف . تقرب معصمها من وجهها فتندهش ... التاسعة فقط »[1] .

* * *

وإلى جانب الصورة الداخلية الباطنية والصورة المفككة التجريدية ، استخدمت القصة المعاصرة تكويناً تشكيلياً آخر ، ويعكس هو الآخر مدى تأثير مدارس التصوير المعاصر على القصة المعاصرة ومدى استفادة فن القصة من أساليب هذه المدارس .

---

(١) اسماعيل فهد اسماعيل : الأقفاص ، الأقفاص واللغة المشتركة ، ص ص ٨ — ٩ .

ويمكننا أن نطلق على هذا التكوين الثالث مصطلح الصورة الأسطورية ، وذلك لاعتمادها الواضح على مفردات أسطورية وتوظيف هذه المفردات توظيفاً رمزياً وقد يتسع هذا الاستخدام لتصبح الصورة صورة أسطورية كلية فى التشكيل .

ونرى مثل هذه الصورة كثيراً فى أعمال نعيم عطية ومحمد الراوى ومحمد الصاوى ومحمود عوض عبد العال وأمثالهم ونستشهد هنا بصورتين ، الأولى من رواية « المرآة والمصباح » لنعيم عطية ، والثانية من قصة قصيرة لمحمد الراوى بعنوان « الجد الأكبر منصور » .

المشهد الذى نذكره من رواية نعيم عطية طويل نسبيا وذلك لانتقال الكاتب بين مجموعة من الصور تسعى إلى تقديم صياغة تشكيلية أسطورية فى هيكل درامى .

« كانوا فى ثيابهم القاتمة كسرب من الغربان ، يتطلعون إلى البحر ، إلى مياهه السوداء كالمداد ، وإلى الأفق المعتم — ازداد صوته ارتعاشاً — بينما كانت هى ... كانت هى ... تقف متشحة بثوبها الأبيض الوضىء — تركز ضوء القمر المتسلل من الخارج برهة على ثوب نوارة الأبيض — على مبعدة منهم . كانت تحدق فى الظلام . كانت عيناها واسعتين مذهلتين — صعد ضوء القمر وغمر وجه نواره ، بينما أخذ ضوء الغرفة فى الخفوت ... وكان فمها مذموماً كما لو كانت تغالب الصراخ . كان شعرها الأسود الطويل محلولاً يتهدل على كتفها ويتدلى على الأرض ويختلط بظلمة الليل — علقت نواره على رايته باستخفاف — يحدث لك ذلك كلما عدت من عند طبيب الأسنان ، يامؤمن — كانت هناك ياأختاه . أقسم لك ... استفسرت نواره ، كما لو كانت تريد أن تعرف ما إذا كان يعرف ما تعرفه جيداً : من هى يامؤمن ؟... مضى فى روايته كما لو كان لا يسمعها ... كانت تحدق فى الظلمات حزينة . فى الخلف كان البيت الكبير تحجبه أغصان الشجر التى أحنت الريح هاماتها . من كل النوافذ تنبثق الأنوار . تنبض بالرغبة العارمة والخوف البهيم . — تأهبت

نواره ... ثم أخذت تتقدم نحوى ... تتقدم نحوى . أخذت نوارة تخطو نحوه خطوات بطيئة . شُحِنَ سكون الغرفة بأنفاسه اللاهثة ، وهو يمضى فى سرد روايته :

مدت ذراعيها نحوى . تسلل إلى رعب مباغت . كانت عيناها كالكهوف السحيقة . كان الجو من حولى مشحوناً بالخراب والأرواح الغريقة . طغى الرعب على قلبى والعذاب فأطلقت صرختى ، واستدرت على أعقابى أجرى . أجرى . أجرى . هارباً من محنتى . لم أجسر على الالتفات خلفى . نظراتها تلاحقنى ، وتنفذ من عظام ظهرى »[1] .

كون نعيم عطية فى لوحته تركيباً تعبيرياً يحيط بالشكل الانسانى ، وقدم من خلاله حقيقة تصويرية باستعمال مفردات الصورة فى دلالتها المجازية وبتدمير التوازن الساكن وانشاء توازن حركى يعتمد على ايقاع متبادل العلاقات بين مكونات الصورة ، كما يسيطر على مساحة اللوحة مناخ شعرى انفعالى .

ومن خلال هذا المناخ الشعرى وتلك التشكيلية الرمزية حقق الكاتب بناء أسطورياً للوحته .

* * *

أما اللوحة الثانية ، وهى للكاتب محمد الراوى فهى من قصة « الجد الأكبر منصور » من مجموعته « أشياء للحزن »[2] .

اللوحة من المشهد الأول وهو بعنوان « النبوءة » :

« وفى لحظة أحس بأنه يجب عليه أن يتوقف ولا يتقدم أكثر من ذلك . وحينما فعل اكتشف تحت ضوء القمر بئراً كان يعرف أنه مهجور لا ماء فيه . التفت حوله فلم ير الا الفضاء الواسع ، وظلال الأشجار وهى تهتز تحت ضوء القمر ، حتى أحس من يقترب منه ، ولاح له ثوبها وقامتها . ولما نظر مدققاً

(١) د . نعيم عطية : المرآة والمصباح ، ص ص ٦٢ — ٦٣ .

(٢) أعاد الكاتب صياغتها بعد ذلك فى قصة طويلة منفصلة .

رأى وجهاً لم ير أجمل منه فى حياته ، وقال فى نفسه : (لقد جاءت الدنيا لتفتنك عن نفسك) لكنها لما ابتسمت له شعر براحة واطمأن قلبه . قال لها من أنت ، وماذا تريدين منى : لم ترد عليه ، ظلت لبعض الوقت ترمقه فى صمت . ثم مدت يدها إلى حافة البئر وملأت كوزاً بالماء وناولته له . أخذه منها وتردد فأمرته أن يشرب فشرب ماءً حلواً لم يذق مثله من قبل ، وإذا بجسده يخف ويكاد يطير به من فوق الأرض التى يقف عليها ، وأدرك أنه على وشك مفارقة هذا العالم الذى طالما ود الرحيل عنه لولا خضوعه لمشيئة ربه »[1] .

الصورة هنا فى المشهد السابق ، صورة انفعالية . إن مايراه البطل هنا لا يراه سواه . أنه يرى انفعالاته وأوهامه ورغباته المتطلعة إلى الانعتاق والتحرر من ماديات الحياة اليومية الجسدية ، وهى خاصية نراها مطردة فى قصص المجموعة كما لاحظ الدكتور نعيم عطية فى مقدمته للمجموعة حيث يقول : إن الراوى زاد اهتمامه فى هذه المجموعة بعالم الأحلام « وهو فى وصفه للحلم يتبع الدقة ذاتها التى يتبعها فى وصف الواقع . فيبدو لك الحلم مجسماً ملموساً ، حتى لتكاد تجزم بأنه واقع وليس خيالاً . ويبعث تصوير الأماكن التى ترد فى الأحلام شعوراً بالانبهار أمام التفاصيل بالغة الجمال التى تغرس مخالبها فى المخيلة ولا تتخلى عنها »[2] .

الصورة التى قدمها الراوى هنا لانفعالات بطله ، صورة غامضة غريبة قرأها الدكتور نعيم عطيه فى مقدمته للمجموعة على أن المكان نفسه قد تجسم فى هيئة انسان ، امرأة جملة الوجه ، تستقى ماء حلواً من بئر خاوية[3] .

كما لاحظ الدكتور نعيم عطية بخبرته التشكيلية العلاقة بين مفردات الصورة ومكوناتها ودلالتها عندالراوى وبين مفردات أبجدية المصور الايطالى دى كيرياكو ، وهو من أئمة المدرسة الميتافيزيقية كما سبق وأشرنا ، فيقول

(١) محمد الراوى : أشياء للذكرى ، ص ص [illegible] .

(٢) أشياء للذكرى . المقدمة ، ص ٧ .

(٣) ص ٨ .

« ولنلاحظ هنا أن البئر والسور والباب من مفردات أبجدية المصور الايطالى جورجيو دى كيريكو مبتدع التصوير الميتافيزيقى ، وهو إذ يرسمها فى المناظر السكونية الرحيبة التى يخيم عليها توتر مبهم تضحى ايماءات ترمز إلى ماهو أبعد منها »[1] .

مكونات الصورة التى استشهدنا بها من قصة الراوى « الجد الأكبر منصور » أطياف لأشكال خلت من مضامينها المادية المباشرة لتشكل منها عالماً جديداً ينتمى فى خصائصه إلى عوالم الأساطير حيث تمتزج الحقيقة بالخيال والواقعى بالانفعالى والرؤية بالحلم ، وحيث كل شيء قابل للتجسيد ، وحيث العلاقة بين الموت والحياة علاقة تواصل واستمرار .

* * *

العلاقة إذن بين فن القصة وفن التصوير علاقة قوية ، استطاع من خلالها فن القصة — الطويلة والقصيرة — الاستفادة من الخصائص الفنية لفن التصوير فى مدارسه واتجاهاته المتعددة .

فصاحبت الحركة الواقعية مدارس التصوير النيوكلاسيكية والأكاديمية والرومانسية والواقعية ، كما استفادت من الاضافات التى استحدثها التأثيريون باضافة بعدا المصور والمشاهد .

ومع ظهور القصة النفسية باتجاهاتها المتعددة ، والتى اهتمت برؤيا الداخل واستبطان الذات ، كانت مدارس التصوير المعاصرة قد اتجهت هى الأخرى فى التشكيل إلى الاعتماد على قوانين الداخل فى التكعيبية والتجريدية والتعبيرية والميتافيزيقية والسريالية وغيرها .

وقد وظفت القصة المعاصرة أساليب هذه المدارس توظيفاً فنياً طور مفهوم فن القصة كما طور أساليب صياغته وتلقيه .

---

(١) المقدمة ، ص ص ٨ — ٩ .

وربما تفوق فن القصة هنا على فن التصوير بحكم حرية الحركة والامتداد فى الزمن وهو ما يحاول المصورون جهدهم للوصول إليه ، ومع هذا فتأثير فن التصوير على فن القصة واضح بلا شك كما بينا . كما أننا لا نستطيع أن ننكر ما لفن القصة من تأثير هو الآخر على فن التصوير وذلك فى تعميق نظرة الفنان وفى بلاغية الصورة خاصة الصورة الزخرفية ، وفى السعى إلى ادخال الحركة وإلى الاعتماد على تعدد الأبعاد .

* * *

— ٣ —

القصة وفنا الايقاع

(الشعر والموسيقى)

يقول تشارلتون فى كتابه الممتع « فنون الأدب » إن « القصة ضرب من ضروب الشعر مثلها فى ذلك مثل المسرحية والملحمة والقصيدة الغنائية »[1] ويستعمل تشارلتون مصطلح الشعر هنا بمدلول أوسع من المدلول الاصطلاحى المتداول ، فهو يرى أن كل الفنون التى تتخذ من الكلمات مادة للصياغة هى فنون شعر ، فهو بهذا يستعمل الشعر مرادفاً للأدب .

ويمضى تشارلتون فيقرر أن وسيلة القصص أو خامته هى الألفاظ فى قالبها النثرى ، على أن الحكاية النثرية المثلى — أى القصة الجيدة ، هى التى تستغل كل ما للنثر من قدرة على التعبير »[2] .

وتشارلتون مصيباً فى ملاحظته هذه ، فقد استغلت القصة طاقة الأداء الشعرى بمستوياته البلاغية والانفعالية والايقاعية وهى بصدد التعبير عن مضامينها .

---

(١) تشارلتون : فنون الأدب ، ص ١١٧ .

(٢) فنون الأدب ، ص ١٢٠ .

ففى مرحلة القصة الرومانسية التى عرفتها الآداب الغربية فى القرن الثامن عشر وعرفها الأدب العربى عند كتاب ما قبل الواقعية ، استغلت القصة مواقف الانفعال الثائر المتحمس والمواقف العاطفية المشحونة بالتوتر وقدمتها من خلال لغة تميل إلى التأنق والزخرفة والتجويد الفنى مستخدمة كل الأساليب البلاغية التقليدية لوصف عالم المشاعر كما رأينا فى آلام فرتر لجوته وفى أعمال هوجو وبرناردى سان بيير وأمثالهم وكذلك فى أعمال من تأثر بأدبهم فى الأدب العربى الحديث ، خاصة المنفلوطى وهيكل والحكيم وعبد الحليم عبد الله وأمثالهم .

وعندما دخلت أوربا فى القرن التاسع عشر فى دائرة الحضارة الواقعية والطبيعية ، سعت اللغة النثرية فى الأداء القصصى إلى استغلال طاقة الأداء الواقعى وبالتالى أصبحت اللغة فى القصة — كما ذكرنا من قبل — وسيلة توصيل واتصال وأداة لنقل الأفكار وتحريك الأحداث وتطور الشخصية داخل الزمن .

وعندما ظهرت القصة النفسية باتجاهاتها المتعددة ، سعى كتابها إلى « التوسل بالنثر فى استقصائهم للفكر المناسب المتدفق ، المتراقص ، المعتم بالظلال » ، فانتجوا شعراً كما يقول ايدل .

فقصة تيار الوعى قريبة جداً من الشعر « لأن كاتبها لا يملك إلا وسيلة واحدة يستطيع بها أن يخلق عمله الفنى ، وهذه الوسيلة هى الكلمات . والكاتب القصصى من هذا النوع يبدأ محاولاً بكلماته أن يعبر عن طيوف الحياة الزاهية وتفتحها أو يصوغ فى مقاطع اللحظات المضيئة والمعتمة من الذاكرة والشعور »[(١)] ، وقد تيسر له هذا من خلال اهتمامه بالطاقات الانفعالية للغة على نحو ما تستخدم الكلمة فى القصيدة الشعرية . وظهر مصطلح « القصة كقصيدة »[(٢)] ، وتحولت القصة إلى قصيدة شعرية درامية فى أعمال جيمس جويس ومارسيل بروست وفرجينيا وولف كما ذكرنا من قبل ، تلك الأعمال التى تحولت كلية إلى تأمل الذات من خلال « تعبير صارخ عن تجزئة الزمن فى

(١) ليون ايدل : القصة السيكلوجية ، ص ص ٢٧٥ — ٢٧٦ .
(٢) وضع ايدل هذا المصطلح عنواناً للفصل العاشر فى كتابه القصة السيكلوجية .

وعى الانسان الحديث ، ومحاولة التغلب على هذه التجزئة فى اظهار أنه حتى هذا المجرد المشوش من الزمن والخبرة يحتوى على بعض الديمومة والتداخل والاستمرار والوحدة التى يمكن بواسطتها انقاذ تصور الذات »[1] ولا سبيل إلى تقديم هذا الأمر إلا من خلال لغة تصويرية تحاول أن تقدم الانفعال بالتجربة أكثر من اهتمامها بتقديم التجربة نفسها .

فقد تحولت التجربة كوقائع مادية إلى رصيد انفعالى مختزن ، ومن ثم أصبحت تستدعى انفعالاً فى لغة تصويرية ، وهو ما يفعله الشاعر ، فالقضية الهامة فى الشعر كما نعرف هى قضية الكلمة الشعرية ، وهى الكلمة التى تأتى رمزاً واشارة إلى تجربة نفسية انفعالية على نحو ما نرى فى صياغة القصة المعاصرة التى اعتمدت على رصد تجربة الداخل ، إذ يكفى أن تقرأ مقطعاً فيها لترى أنك أمام لغة رمزية ، الكلمات فيها اشارات انفعالية تسعى إلى اثارة انفعال أكثر من حرصها على نقل أفكار .

ونبدأ استشهادنا هنا بفقرة من رواية ادوار الخراط « محطة السكة الحديد » من الفصل الثانى :

« هى ساعة زمن ونصل . أبداً . مازال أمامنا سفر لا ينتهى . عندما أفلتت عيناه الكثيفة المتخثرة ، وكان القطار قد دخل إلى حيث دفنت الشمس نفسها وراء امتدادات الملح الجاف الفضى ، والقضبان أمامه تشق الفراغ : خيطان معدنيان على صفحة مياه قليلة الفور ، بها أمواج صغيرة متلاحقة هى رصاص بارد ذائب يترقرق الهواء قليلاً فى قوامه الثقيل ، وينبسط الماء بعيداً إلى الجانبين ، تحت عجلات العربات الحديدية المندفعة فى صخبها المصمت المتلاطم يدق نفسه بلا هوادة . أحراش البوص الكثيفة تغوص شيئاً فشيئاً فى الطين القريب تحت طبقة الماء المعدنى الراكد المتعفن ، وتهب عليه الرائحة .

رائحة التحلل النباتى العتيق الزخم . عضوية . فاسدة . عطنة . كتمت بها أنفاسه . ترفضها وتنشقها رغماً عنك . تأتى من تحت جلد الطحلب الأخضر

(١) هانز ميرهوف : الزمن فى الأدب ، ص ١٢٨ .

المجعد . جلد امرأة عجوز متصابية . مدهون بزيت زنخ . تلبدت طياته فوق سيولة الماء القليلة . تنكسر طبقتين هنا ، هنا ، وهناك ، فيلوح تحتها الماء الساكن والطين الرحراح ، ثم تتجمع ، تحت جدار العربة المنطلقة ، فى دغلات ملتفة . شرسة . ضاغطة من الخضرة القاتمة الزلقة الملمس . والرائحة تعنف به ، وتفوح فى سطوع عفنها الذى لا يطاق . من تحت عجينة الطين المشبعة بنضج الدسم ، من تحلل المخلفات العضوية ، طوال أزمنة سحيقة ، تضرب فيها الشمس وتنحلها الماء ويصب فيها لحم النبات الأخضر بموت على مهل فى قبوره المائية المفتوحة وتتراكم جثته الفاسدة واحدة فوق الأخرى وتتكدس ، مكشوفة بذيئة ، تنفث عطنها الكثيف بلا نهاية ، من تحت مرآة مائية مغضنة الأسارير تعكس صخر السماء البرونزية »[1] .

استعمل ادوار الخراط ـــ هنا ـــ اللغة الاستعمال الشعرى الذى يعتمد على ما يمكن أن تختزنه الكلمة من رصيد انفعالى .

ويصدق على اللغة هنا ما قاله تشارلتون عن اللغة فى الشعر « وما الألفاظ هنا إلا بلورات صغيرة ، تجسدت فيها تلك الحالة النفسية الشعورية وخصائصها العجيبة التى امتازت بها ، قدرتها على أن تتحلل من تلقاء نفسها فى عقل القارىء ، فتخرج ما دُس فيها من عناصر الفكر والشعور ، لأن القوة الشعرية فى الألفاظ هنا مستمدة فى الأعم الأغلب من عناصرها الشعورية والعاطفية ، لا من معانيها المكتوبة بالتعلم وقراءة الكتب »[2] .

الكاتب هنا يريد من القارىء أن يتصور منفعلاً هذا المشهد برمزياته وايحاءاته وظلاله المتعددة .

« وهذا الذى يحدث لكاتب تيار الوعى الذى يستعمل الكلمات لتسجل عاطفة انفعالية وانطباعاً مناسباً ، أمر لا مفر له ومنتظر ، عندما أخذ يغوص فى عقول وأحاسيس شخصياته وعندما حاول الامساك بشكل للتأملات والهواجس وعندما استعمل مجازات متزايدة .

(١) ادوار الخراط : محطة السكة الحديد ، ص ص ٢٥ ـــ ٢٦ .

(٢) فنون الأدب ، ص ٢٧ و ص ٢٩ .

وعلى هذا النحو تراكمت الصور فوق بعضها لتكون بناءً شامخاً ، وجد من خلاله الفنان المتمكن من النثر ، نفسه يعمل في الصياغة الكلامية كشاعر[1].

لقد أصبحت القصة — كما نكتشفها من خلال قصة ادوار الخراط « محطة السكة الحديد » سلسلة من المشاعر والمناظر والأفكار تتولد في ذهن الكاتب عن موقف بعينه أو مواقف معينة ، وأصبحت مهمة كاتب القصة هنا هي مهمة الشاعر ، وهي « أن يخاطب الانسان في خياله ، وأن يتجه إلى الملكة التي تتقبل الفكر والشعور في آن معاً ، ملكة الخيال »[2]

وتحول الكاتب إلى شاعر رمزي وهو يخلق صوراً تخيلية لعقل يتدفق بالصور التي تصف نسيج الذهن وتستحضره ، فلا تكاد تمر صفحة من القصة إلا ونرى فيها عملية تركيب شعرية دائمة تعتمد على الطاقة الانفعالية للغة . فتستخدم الكلمات صوراً شعرية تتركز فيها حساسية الشعور بالعالم :

« وفجأة امتلأ عليه هذا العالم في فراغه ، وأحس شيئاً وراءه ، خطوة خفيفة مسترقة نغمة نفحة هواء لا يدري ولكن هناك حضوراً يتربص به من خلفه ، لا شك . شيئاً يرقبه كأنه يرصد بعينيه الخفيتين وينتظر حتى يوقع به . حتى يطبق عليه وأحس قدميه تتجمدان تحته ، ونظره ثابت موجه إلى الأمام ، وهو لا يجرؤ على النظر إلى خلفه ، بل لا يستطيع ينزل السلام ببطء ويشعر بهذا الغريب يسوده من أعلى السلم ، وراءه وهو يريد أن يتحقق من هذا الذى يثقب ظهره ببصره ، ولا يستطيع ، بل لا يجد أدنى قوة على رد بصره إلى الخلف والسلم خلفه خاوٍ عريض مرتفع صاعد إلى أعلى ، تنزل منه رياح الخوف ، وهو موقن بأنه مراقب ، وبأنه واقع في قبضة بصر ذي نوايا ، ولا يستطيع أن يخرج من هذه الشبكة غير المرئية

واستدار فجأة إذ وصل إلى أرض النفق ، وداراه الحائط ، ودخل في النفق الطويل الممتد وأحس أمنا وروحاً اذ أفلت من هذه العين الواقعة عليه .

(١) يون بدر نقصه لسيكلوجيه ص ٢٧٨

(٢) صور الأدب ص ٥٤

تنفذ إلى كيانه من الخلف ، فى تصميم غرضها الذى لا يحيد . والمصابيح الكهربية القوية تملأ الممر بنور ساطع على الأرض السوداء ، والحيطان تقوم على جانبيه ببلاطها الأبيض الناعم ، صقيلة ، لزجة ، لا يلصق بها شيء ... وأخذت عيناه بالقرب من نهاية النفق ، تحت مصباح كهربى ، شيئاً مختلطاً متلاصقاً ، كائناً فيه من البشر شيء ، لولا أنه أكثر من كائن بشرى . تسقط عليه من المصباح حزمة مخروطة ساطعة من نور لا يرحم ، وقد اختلطت فيه الأذرع بالأكتاف ، وتحيط ببعضها البعض وضاعت فيها رأسان ، فى امتزاج غامض المعالم ، بين كتفين ملتصقتين ، واختفت العيون فى حمى ظلام داخلى مسدود على نفسه . تحت عين مفتوحة من المصباح الكهربى المثبت فوقهما ، ينصب منها نور صلب ثابت الحدقة ، وقد جمدت الهدوم الرثة المضطربة ، وسكن كل شيء سكون مرعى من العشب الناعم الرقيق به هياكل ونصب عريقه ، تعاقبت عليها عواطف حارة متربصة وليال صافية من الوحشة ولا نهاية من سماوات الظهر الخالية »[1] .

العالم المقدم هنا عالم من المشاعر والانفعالات ، على الرغم من اتباع الكاتب الطريقة التقليدية فى السرد ، ولكنه سرد رجعي لأفكار تجسدت فى مشاعر مركزة من خلال استغراق البطل فى اللحظة المكانية التى نسج حولها هذه المشاعر المحتشدة بالعواطف والذكريات وسائر عناصر الحياة .

وعندما يعيد الفن تركيب عناصر الحياة تركيباً دقيقاً ، فإن جواً من الشعر يحيط بتلك الحقائق التى استطعنا بلوغها ضمن نفوسنا » كما يقول ليون ايدل[2] .

• • •

(١) ادوار الخراط : محطة السكة الحديد ، صفحات ٩ — ١٠ — ١١ .

(٢) القصة السيكلوجية ، ص ٢٨٠ .

ولم تكتف قصة تيار الوعى فى محاولة منها لاحتواء خصائص فن الشعر بالاعتماد فقط على الاستخدام الانفعالى الباطنى للكلمات ، بل نراها فى عدد كبير من هذه القصص قد بنيت على نمط ايقاعى نغمى يخص الجانب العروضى فى الشعر

وقد لاحظ النقاد هذا فى حديثهم عن رواية الأمواج لفرجينيا وولف ، فيقول همفرى « ويتحقق التصميم المتصل بالمناظر بواسطة تقديم سبع مجموعات من أساليب مناجاة النفس تمثل سبع مراحل فى حياة الشخصيات ، وكل مجموعة فى مناجاة النفس تنفتح بصفحة من النثر الشعرى تصف تقدم حياة المد على شاطىء البحر »(١) .

كما أنه يمكننا أن نرى هذا بوضوح كاف فى منولوجات أنيس زكى فى ثرثرة فوق النيل وفى الحديث الذاتى المهموس لجعفر الراوى فى « قلب الليل » لنجيب محفوظ ، وفى تداعى الوعى داخل ميرا فى الآلهة الممسوخة لليلى بعلبكى وفى قصص غادة السمان ومحمد الراوى وغيرهم .

تستخدم غادة السمان هذا البناء الايقاعى لصوت الكلمات بصورة مطردة فى أغلب أعمالها لتحقق من خلاله لعنصر الصياغة الوصفية توافقاً نغمياً يمكن أن يساهم بواسطة المصاحبات الصوتية فى تقديم جو ايقاعى مصاحب للموقف النفسى . ونذكر لها هنا مقطعاً من قصة قصيرة بعنوان « فزع طيور آخر » ، وسنعيد كتابتها فى شكل سطور شعرية على هذا النحو :

« تمطر ، تمطر ...
تمطر أمسية جديدة كئيبة
ليتها تنفجر رعداً
تتمزق أحشاؤها برقاً
تهذى رياحها فى شقوق النوافذ وتصفر

(١) تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ص ص ١٣١ — ١٣٢ .

كي تخرس القطة
ويكف السأم عن السأم
أى شىء
أى شىء
الا
هذا الركود الميت »[1] .

* * *

كما نرى عند محمد الراوى فى قصصه القصيرة أيضاً عديداً من المواقف الشعرية الثرية بالايقاع النغمى :

« تهبط من السماء . تسبقها ظلالها الشاحبة ، تلمس الأرض بأجنحتها . يشعر بها تلامسه . تلامس بطنه . لاحت الطرقات خاوية ، تمتد أمامه إلى مسافات بعيدة . حلقت الطيور فوقها بمناقيرها السوداء الطويلة ، المعقوفة المدببة . تهبط من السماء القاتمة . شاحبة رمادية تنطلق . تحلق بأجنحتها العريضة ، تحت السحب الكثيفة ، تلمس الأرض ، تضربها بأجنحتها الضخمة الرمادية . تحلق بالقرب منه »[2] .

* * *

وفى قصة الخروج إلى النبع « لمحمد قطب ، نقرأ كثيراً أمثال الفقرة التالية التى وفر لها الكاتب اطارها الايقاعى النغمى :

« أضحى العشق غصناً طرياً
خميلة غناء ، وطائراً مغرداً
بحراً زاخراً .
تظل العيون مفتوحة ، والآذان مرهفة

(١) غادة السمان : ليل الغرباء ، ص ٩ .
(٢) محمد الراوى : الطيور الشاحبة ، أشياء للحزن ، ص ١٢٠ .

والقلوب تبحث
عنها تنجذب
أصابتنى الحمى ، وتلون الكون فى عينى
وارتدى الرداء
استتر الجسد العارى بنور الوجد
فسكنته الطمأنينة »[1] .

ففى هذه القصص وأمثالها ، استطاع الكاتب أن يحول لغة السرد القصصية إلى لغة شعرية انفعالية ، بل إنه لم يكتف بهذا الاستعمال الانفعالى للغة ، إذ نراه يسعى إلى أن يوفر أنماطاً من الصياغة الموقعة على نحو ما يستعمل الشاعر الحديث الايقاع النغمى فى شعره ، وهو ايقاع يميل أكثر إلى الهمس الذى لم يعد يسمح للقصيدة الشعرية اعتمادها فقط على الايقاع الانشادى المطرد فى توافقه والذى كان يناظره فى أسلوب النثر الفنى ايقاع الفواصل بالسجع والجناس وأمثالها

* * *

استخدمت قصة تيار الوعى تكنيك اللغة الشعرية والقالب الشعرى ، الذى كان يأتى غالباً على شكل مشاهد ومواقف متفرقة عندما يريد الكاتب أن يقدم مادة الوعى باعتبارها مواد عاطفية على مستوى عالٍ »[2] .

وإن كان هذا لم يمنع من ظهور بضعة أعمال حاولت أن تعتمد على صيغة شعرية لتقديم المحتوى الذهنى ، نذكر منها قصص عبر الليل نحو النهار لمحمد الراوى ، ويوم تستشرى الأساطير لمحمد حنفى وعين سمكة لمحمود عوض عبد العال ، ورواية « ٤ صفر » للكاتبة السعودية رجاء عالم .

ونذكر على سبيل التمثيل مقطعاً من رواية « ٤ صفر » ، وهو جزء من المقطع الأخير فى الرواية :

---

(١) محمد قطب : الخروج إلى النبع ، ص ١٣٧ .
(٢) انظر روبرت همفرى : تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ص ٦٠ وما بعدها

« ودائماً ليلك يا قرية يُنصت ، يمسح ركض التعب ... وهذا الطين يتسلق قدمى ... والمطر بصمت يتسلق شعرى . ينتظر معهم عودتى . تحملنى « صفر » لِمَ لمْ يخطر من قبل لى اصطحابك لقريتى ؟ تبتنى لك برجاً وتدخل حياة الحمام ... كان يجب أن نفكر بهذا من قبلً . لكنك فكرت وحدك . وجئت تقطع بى الحقول ، و« ليلها » يمسح الأحذية . تركض خلفك ... « هم » ، أيضاً ، لم أرغب فى أن يتبعوك إلى هنا ... تمطر تمطر بصمت ... يخرج البحر من سمائنا أخيراً ... وكل السمك يغلق أجفانه ، يتبخر من الطرق . قريتى وتماماً كما عهدتها ... كنت أعرف أنها عائدة كما اعتدتها ... لكنهم خلفك ... أصواتهم ، وقع أقدامهم فى سكونه لا تصلك . أنا أردت الوقوف على الحقول ، أشم خضرتها كما يفعل أبى كل فجر . أردت ، و« أنت » تركض ، تصل بى هذا الباب ، لا تلهث ... تمطر ... عرفت أنك لن تركض أبعد ... والباب أمامك يصر — والرائحة تهب . لحريق الحقول رائحة ، وكنت فى هذه الدار قد حبستُها ... والآن نعود إليها ... ننفضها ... نخرجهم — كل الأربعة »[1] .

* * *

وهكذا اقتربت القصة من عالم الشعر باعتمادها على اللغة الرمزية الانفعالية من ناحية ، وبتوظيفها للبنية الايقاعية للقصيدة الحديثة من جهة أخرى . وتحول كاتب القصة إلى شاعر رمزى يخلق صوراً ايحائية باطنية ذات حساسية شعرية .

* * *

وعندما حاولت القصة الحديثة ، خاصة فى اتجاهات تيار الوعى أن تعتمد على الايقاع الشعرى ، كانت تسعى من ناحية أخرى إلى الاستفادة من فن الموسيقى . واستطاع كاتب القصة من خلال هذه الاستفادة أن يحول الأصوات اللفظية إلى نوع من الموسيقى وذلك من خلال احداث شىء من

(١) رجاء عالم : ٤ صفر ، ص ص ٢٠٥ — ٢٠٦ .

التطابق بين الايقاع الصوتي — موسيقى الألفاظ — وبين الأفكار ، الأمر الذي جعلنا لا نكتفي بأن نعيش عمق الصورة في رمزيتها فقط ، بل جعلنا نسمع الصورة في وجداننا أيضاً

وهكذا سعت القصة إلى مزج الطابعين البصري والمكاني بالعنصر السمعي . تقول فرجينيا وولف « إن ما أهدف إليه من وراء كتابة القصة ، هو ما تهدف إليه أنت عندما تعزف على بيانو . كلانا يسعى ليكتشف ماوراء الأشياء »[1]

وقد لاحظ النقاد هذه الخاصية في القصة الحديثة ، عندما تحدثوا عن قصص فرجينيا وولف وجيمس جويس ومارسيل بروست وجير ترود ستاين وأمثالهم ، فيرى اليوت أن لغة ستاين Gertrude Stein « لها ارتباط بالسكسفونية — الآلة الموسيقية — فنثرها يفأفأ ويقول الأشياء من غير تفكير ، ويدأب على استعادة العبارات ذاتها مرة تلو مرة إلى أن يتولد تأثير عام ضمن تحديدات أسلوب مصمم تصميماً غير مضبوط »[2] .

ويعلق ايدل على قصة جويس « يقظة فينجان » بقوله « وقد أبدع جويس خلق كل مقطع من مقاطع هذه القصة ، فكانت مجموعة ضخمة من الأصوات ، وسيمفونية طويلة »[3]

* * *

وقصة تيار الوعي في الأدب العربي الحديث ، تسعى هي الأخرى إلى توفير مقابل موسيقى للرؤيا ، حيث نرى الايقاع النغمي في علاقة جدلية مع الأفكار ، يتقاطع معها أحياناً ويتداخل أخرى ، بل كثيراً ما نرى الايقاع في القصة يأخذ نمطاً متصلاً يخضع في تشكيله لطبيعة البناء الهارموني

(١) انظر ايدل القصة السيكلوجية ص ٢٨٣
(٢) انظر الرؤيه حديثه جو . ويست . رجمة عبد الواحد محمد ص ٤٠
(٣) القصة السيكولوجيه ص ٢٩٨

من رواية نجيب محفوظ « ثرثرة فوق النيل » نذكر هذا المقطع الذى تمكن فيه المؤلف من تحويل الأصوات الواقعية إلى نوع من الموسيقى تتجاوب فيها النداءات بين الألوان الصوتية المختلفة ، الأصوات الغليظة مثل أصوات الكونترباص والفاجوت ، والأصوات الحادة مثل الفلوت والساكسفون ، والأصوات المتوسطة مثل صوت الفيولينات ، وذلك على النحو التالى :

يبدأ أولاً ايقاع الأصوات الغليظة :

« استسلم للمقادير ، وقال إن شر البلية ما يضحك ، وهو يتناول غذاءه أخبره عم عبده بأنه لم يجد شيئاً عند التاجر ، وبأنهم أخطأوا فى اغفال نصيحته . والعمل ؟ سيجرب حظه عند تاجر آخر ، ولكنه غير متأكد من نتيجة مسعاه . ها هى المصائب تتجمع كسحب الشتاء . واستلقى على فراشه ، وراح يطالع فصولاً عن عصر الشهداء . قرأ طويلاً . ولكن النوم لم يأت . سقط شهيد فى أثر شهيد . ولكن النوم لم يأت ، وكره الرقاد ، فقام يتسلى باعداد المجلس » .

ثم تدخل الأصوات الحادة :

« عندما تتكاثر المصائب ، يمحو بعضها بعضاً ، وتحل بك سعادة جنونية غريبة المذاق ، وتستطيع أن تضحك عن قلب لم يعد يعرف الخوف . ولنا فوق ذلك نزهة لطيفة فى النيابة الادارية . ما اسمك بالكامل . أنيس زكى . ابن آدم وحواء . وسنك . ولدت بعد مولد الأرض بألف مليون سنة . وظيفتك ... بروميثيوس مسطولاً . مرتبك . ما قيمته خمسة وعشرون كيلو من اللحم البلدى . والتاجر على أى حال يجب أن يوجد ... ودخل الشرفة ، فجذب سمعه صوت عم عبده وهو يؤم المصلين لصلاة العصر » .

وينتقل الايقاع هنا ، مستخدماً ايقاع الأصوات المتوسطة .

« تقدم كالطود . واصطفوا خلفه كالأقزام ما بين خفير عوامة وقروى وخادم . ومخرت النيل قافلة من المراكب الشراعية محملة بالأمواج ، وتتابعت

الأمواج سمراء ضاربة للاخضرار فى هدوء رتيب . كأن الطمأنينة تحكم الكون . واستوت على الشاطىء أشجار الأكاسيا كالبركان مستقلة بعالم آخر »[1] .

قدم نجيب محفوظ فى هذه الصورة لحنا متكاملاً يبدأ بالأصوات الحادة فيسير بطيئاً متثاقلاً فى البداية مع حركة أنيس زكى المخدر ، وكأنه يقدم اللحن الرئيسى للحركة ثم يتقدم اللحن فيعبر من خلال الأصوات الحادة عن السرعة والقوة فتزداد سرعة الايقاع حتى يصل مداه ، ثم يخلص إلى الأصوات المتوسطة مع تخفيض الحركة حتى تتوقف كلية مع نهاية الفقرة .

* * *

اعتمدت القصة الحديثة على العلاقة القائمة بين الأصوات فى الموسيقى وفى الكلمات من حيث مشاركة الأصوات فى الموسيقى للغة فى نفس الصفات الفكرية عن طريق مفرداتها اللغوية أو الصوتية السمعية[2] .

واستهدفت القصة من وراء ذلك محاولة التحكم فى مجرى الزمان وتنظيمه باستغلال الانسياب المتدفق للحركة الايقاعية وتنظيمها خلال الزمان أحياناً وبالاندماج فى الايقاع اندماجاً يمحو شعورنا بالزمان أحياناً أخرى .

لقد رأينا من قبل كيف استطاعت القصة أن توظف امكانيات الشعر لغة انفعالية وايقاعات صوتية . والحديث عن الايقاع الشعرى فى اللغة يقودنا إلى إلى الدخول فى دائرة الموسيقى والايقاع الموسيقى .

فالايقاع الشعرى وثيق الاتصال بالايقاع الموسيقى والعكس صحيح ، « فما زال من الممكن أن نصف الموسيقى بأنها ايقاع شعرى بغير كلام ، وإن كانت الموسيقى بدورها تمارس تأثيراً لا يمكن انكاره فى الشعر ، بحيث أصبح ينظر إلى موسيقى الشعر على أنها أهم العناصر المعبرة عن ماهيته »[3] .

(١) نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٧١ .
(٢) يوسف السيسى : دعوة إلى الموسيقى ، ص ١٨ .
(٣) د . فؤاد زكريا : الايقاع بين الحياة والفن ، مع الموسيقى ، ص ص ٦٩ — ٧٠ .

واتسع توظيف القصة الحديثة للأساليب الموسيقية ، فنراها أحياناً تكتفى بأسلوب التنسيق والزخرفة اللحنية معتمدة على بعدى الايقاع فى الموسيقى الشرقية وهما الجواب والقرار حيث تبدأ الصورة اللحنية بالصوت الحاد وتصعد حتى تصل إلى المقابل الغليظ له .

ونراها أحياناً تسعى إلى التنويع فى اللحن بالتطوير والتحولات اللحنية والهارمونية والتلوين وعرض الألحان فى تقابل وتعارض وتبادل وتوافق وتوازى ، مضيفة إلى البعدين السابقين بعداً ثالثاً هو الهارمونى وذلك بأحداث تزامن للأصوات المتآلفة وتناغم فى الوقت الواحد .

ونراها تحاول أحياناً أخرى الاعتماد على شكل من الايقاع الخفى الغامض ، تتحول من خلاله الصورة الساكنة فى المساحة والفراغ إلى رؤية متحركة موسيقية تمتد أفقياً فى اللحن ورأسياً فى الهارمونى .

* * *

ومن نماذج الشكل الأول الذى يعتمد على أسلوب الزخرفة اللحنية نذكر هذا المقطع الشعرى من قصة « الصعود على جدار أملس » لسعيد بكر :

« تمدد داخلى على الجدار اللحمى ظل يطرق ... لم أعبأ ... الجو حولى يذوب ... تذوب معه أشعة الشمس ... تتفتت خلايا جسدى ... وأظل أذوب عند سطح ثيابى تتكسر حدتها فتتألم فى صمت . لانكسارها صوت غريب يتجاوب مع القلب . الأقدام العارية تنغرس فى الرمال الساخنة ... للسخونة أيضاً نغم حزين يتخلل مسام الأقدام ... السماء العارية تتكمش خلف الرؤيا ... ذلك الطارق الغريب يلح ... تعمد أن يكون لطرقه رنين فزع ... فى غباء عنيد حشرت الشمس نفسها فى عينى ... توزعت بينهما مناصفة ... ورائحة اليود تتحلل فى الحاح.ينساب ذلك الشىء البارد تحت ثيابى ... عند قدمى طفت ترنيمات الخطوط البيضاء المتحسرة ... سكنت كل الأصوات ... أحس بها تنحشر مقتولة فى فتحتى أذنى ... يردد النبس نغماً جنائزياً يخترق الصدر ... اهتزاز ذراعى ينعش الجو الملتهب بالفتور »[1] .

(١) سعيد بكر : الصعود على جدار أملس ، ص ص ٨٩ — ٩٠ .

استخدم الكاتب فى قصته هذه وفى سائر قصصه أسلوباً لحنياً يعتمد على التنميق والزخرفة من خلال حركة واحدة ضبطت أصواتها فى مسافة ما بين بعدى ارتفاع الصوت وانخفاضه وضيقه أو اتساعه ، إذ يقوم ذلك الارتفاع والانخفاض وهذا الضيق والاتساع بمهمة التنميق والزخرفة فى اللحن ، وهذا واضح فى الفقرة السابقة فى المقابلات بين الجمل اللحنية ما بين الطول والقصر (الاتساع والضيق) : تمدد داخلى على الجدار اللحمى ظل يطرق ... لم أعبأ » ، ثم الضيق والاتساع بعد ذلك مباشرة : (تذوب معه أشعة الشمس ... تتفتت خلايا جسدى) ، (وأظل أذوب عند سطح ثيابى تتكسر حدتها ... فتتألم فى صمت) ، كما تتضمن هذه الجمل اللحنية كما هو واضح علاقة بعدى الارتفاع والانخفاض كذلك أو الصوت الحاد والصوت الغليظ وهما الجواب والقرار فى الموسيقى العربية على نحو ما نرى فى جواب الجملة اللحنية الأولى .

* * *

ومن نماذج استعمال القصة المعاصرة لأسلوب التنويع فى اللحن بالتطوير والتحولات اللحنية والهارمونية والتلوين نذكر المثال التالى من رواية عين سمكة لمحمود عوض عبد العال :

يبدأ اللحن بايقاعات متوازية ومتساوية :

« مبكرة بلا صوت ... تحت قدميك وحل ... من الصباح إلى المساء » .

ثم ينتقل متحولاً إلى جملتين لحنيتين أطول فى تتابعاتهما الصوتية :

« الشوارع محملة بالغيوم والمطر ، حذائى قديم . يحمى تسرب الماء إلى اصابعك » .

وبعدها يعود إلى الايقاعات المتوازية لكن فى جمل لحنية أطول قليلاً من الافتتاحية :

« ذلك منى غاية الحرص ... مطت جلد رقبتها السلحفائية ... أشعر بانطوائية ، مبللة برطوبة الحنارة والجوع » .

ولاحظ هنا التحول فى الايقاع والاعتماد على خاصية التنوين الأوركسترالى .

ثم ينتقل اللحن مرة أخرى مستخدماً ايقاعاً مماثلاً لايقاع الجملتين الطويتين اللتين توسطتا مجموعتى الايقاعات المتساوية :

« ها كم رقبتى تنكمش السنوات عليها ربع قرن ... حذاؤها بلا رقبة ، ولا وجه » . بعدها ينتقل اللحن مستخدماً ايقاعاً سريعاً متلاحقاً .

« ــ درب أمينة ... شاحبة ... مشنوقة من البكاء . لما أزل » .

ثم لا يلبث أن يهدأ متباطئاً متنقلاً ما بين الهمس والشدة فى ايقاعات انفعالية محصورة بين جملتين وصفيتين .

« كان المطر خجولاً ، خائفاً ، تائهاً ، ممزق الأعصاب ... فى بقعة الصباح . مذعورة الغرفة البدائية » .

ويمضى المشهد على هذا النحو من التنويع والتقابل والتبادل للجمل اللحنية من خلال تآلف هارمونى بين مجموعة الأصوات اللحنية التى وظفها الكاتب .

فإذا اكتملت هذه الصورة اللحنية التى استغرقت ثلاث صفحات فى الرواية ، نراها أقرب إلى شكل السوناتا Sonata بما اشتملت عليه من عرض وحوار لحنى ودراما بدأت بافتتاحية قصيرة تبعتها حركة واحدة سريعة ثم لم تلبث ان اتسعت مع زيادة التفاعل بين مجموع الحركات حتى وصلت إلى النهاية أو الخاتمة :

« دموعها ... خطوات قليلة ــ متهدلة ، جفنى حماسك للضحك ، وجهها للحائط ، لى الألم ، مريضة تغنى ... سأعيش ... سأعيش ... آه ... أتدرون لماذا ؟ لأننى قريبة من البحر ... آه ... لا أحد يغنى معى »[1] .

* * *

(١) محمود عوض عبد العال : عين سمكة ، صفحات ٥ ــ ٦ ــ ٧

وقد يعمد كاتب القصة الحديثة إلى أن يوظف ايقاعاً خفياً غامضاً فى لحنه ، يقدم من خلاله رؤيا موسيقية متحركة فى اللحن وفى الهارمونى على نحو ما نرى فى قصص الكاتب العراقى « عبد الرحمن مجيد الربيعى » وفى قصص ضياء الشرقاوى وفى بعض أعمال نجيب محفوظ التى تنتمى إلى قصة تيار الوعى وعند ابراهيم أصلان ويحى الطاهر عبد الله ونعيم عطيه وغيرهم .

ونذكر هنا مثالين ، الأول من رواية الحديقة لضياء الشرقاوى والثانى من قصة قصيرة بعنوان « السيف والسفينة » لعبد الرحمن مجيد الربيعى » لنرى كيف وظف الكاتب عناصر التعبير الموسيقى من لحن وايقاع وقالب فى تآلفات هارمونية مثيرة ذات أبعاد سمعية وظلال وألوان معبرة ، وذلك من خلال ايقاع خفى غامض يحتاج إلى تصور ذهنى فى اقامة التناسب بين الأصوات وعلاقاتها اللحنية

المقطع الذى نذكره هنا من قصة « ضياء الشرقاوى » هو جزء من بداية القسم الثالث من الرواية « الصوت » .

« خيل إليه أنه يسمع أصواتاً فى الحديقة . كانت دقات الطبول ورنين الصاجات وأصوات النساء تعلو وتنخفض فى قلب القرية تنبض وتتوتر ثم تموت . تبتلعها الدروب الضيقة والجدران الرمادية ، ثم تدق بقوة ، تنبض وتتوتر . ران الصمت عميقاً .

خيل إليه أنه يسمع أصواتاً فى الحديقة مرة ثانية ، أصواتاً صغيرة خاطفة كشىء يتحطم ، يقتلع . تدفق العرق يبلل جلده . حاول أن يستجمع جهده وينهض ، ولكن جسده كان ثقيلاً . كانت دراعاه وساقاه ورأسه ، عيناه وأنفه وأصابعه ، تسقط إلى أسفل . تغوص فى لحمه . كانت الأصوات لا تكفى فى الحديقة .

سمع صوت أقدام أمام باب الغرفة . توقفت . ثم بدأت تقترب »(١)

---

(١) ضياء الشرقاوى . الحديقة ، ص ٧١

لم يعتمد ضياء الشرقاوى هنا على الايقاع المباشر ، وما يمكن أن يؤديه من تجانس نغمى وإن لم يغفله (تبتلعها الدروب الضيقة والجدران الرمادية ثم تدق بقوة تنبض وتتوتر) ، وإنما كان مشغولاً أكثر بأن يقدم احساساً كاملاً متحركاً ومعبراً وذلك بتحقيق تكامل بين الحركة المرئية والحسية بشكل عام وبين الحركة السمعية ، والتنسيق بينهما باعتبار أنهما نوعان مختلفان من الأحاسيس . وهذا يفسر لنا علاقة التزامن الواضحة بين الصوت واللون وبين الصوت والمذاق (أصواتاً صغيرة خاطفة كشىء يتحطم ، يقتلع . تدفق العرق يبلل جلده » .

فإذا ما نظرنا إلى هذه الصورة اللحنية مرة أخرى فسنرى حواراً داخلياً تحكمه الحركات النفسية ، وسنرى تشابكاً متنوعاً لأكثر من لحن مع المحافظة على وحدة الطبقة الصوتية ، وسنرى بعد ذلك أن هذا التشابك والتنوع وذلك الحوار يخضع لتآلف هارمونى حقق لها التكامل .

* * *

فإذا ما انتقلنا إلى الشاهد الثانى الذى نذكره من قصة « عبد الرحمن الربيعى » « السيف والسفينة » فسنراه يتفق فى التحليل لما ذكرناه عن المشهد السابق مع ملاحظة أخرى كانت السبب وراء ذكرنا للنص ، وهو أن الربيعى قدم فى هذا المشهد دراما موسيقية تكاملت فيها فنون الصوت والصورة ، فتمكن بها من تحويل الصورة إلى رؤيا موسيقية متحركة على هذا النحو :

« لقد تبخر مائى ...

طارت نظراتى الثكلى ، توسدت الريح والغيوم . تمنت لو تضيع . الريح ليست أمنية . مرحباً بليالى الرحيل والتطواف .

فسد الوشم على زندى. ذلك الميثاق مات ، انتزعت السلسلة من صدرى ورمتها فى النهر ، لى قلب متعب يرجم السواحل الجاحدة بحنينه . يجد الحصون منيعة والوجوه ليست وجوه أهلنا فيشم رائحة الأرض ويبكى .

هنا مقتل حبيبى .

وهذه الغرفة المتآكلة الجدران هى مكان الجريمة القادمة . وهذا الرجل الماثل أمامى والذى يحادثنى بحنجرة كسيرة هو مالكها الوحيد ... هو الذى اشتراها . دفع ثمنها نقداً ، ثم قرأوا الفاتحة ــ منكم المال ومنها البنون ــ وزرع هذا الخاتم اللماع فى أصبعه عنواناً لرق حبيبتى »[1] .

* * *

وهكذا وظفت القصة الطاقة الانفعالية والصوتية والايقاعية للغة ، خاصة منذ مرحلة القصة النفسية ، وتمكنت وهى بصدد تحقيق هذا من الاستفادة من امكانيات وطاقات فنى الايقاع ؛ الشعر والموسيقى .

* * *

(١) عبد الرحمن مجيد الربيعى : السيف والسفينة ، ص ٦٢ .

القصة وفنون الفرجة
(المسرح والسينما والتلفزيون)

— ١ —

العلاقة بين القصة والمسرح علاقة قديمة ، وقد أشرنا من قبل كيف أن القصة . وهى تعتمد على أسلوب الصياغة والبناء الملحمى قد وظفت بعض حرفيات الدراما فى المسرح ، خاصة فيما يتصل بوحدة الحدث وتطوره وما يتصل بطبيعة الصراع بين البطل وعالمه وبين البطل والواقع الخارجى ، فهناك ثلاثة عناصر رئيسية فى القصة — كما يقول أوكونور — وهى العرض والنمو والعنصر المسرحى[١]. ولقد شهدت القصة فى الأدب العربى الحديث خاصة فى مراحلها الفنية الأولى تأثيراً مسرحياً واضحاً تمثل فى تحريك الكاتب لأحداثه وشخصياته وتقديمه لها كما يفعل كاتب المسرح فى ارشاداته التى يذكرها بين المواقف الحوارية مستخدماً صيغة الفعل المضارع ، على نحو ما نرى فى التقديم التالى وهو من قصة « مخلفات حرب » لابراهيم الوردانى ، حيث يتوالى تقديمه للمشاهد على هذا النحو

(١) الصوت المنفرد ص ٢

« المدير يبتسم فى وجهى ويطلب منى الجلوس حتى ينتهى ممن كانوا معه » . « المدير يخرج مع الزوار ، ويشير أن انتظر هنا فى غرفته خمس دقائق فقط ، ويعود بعدها » « المدير يدخل علىّ يفرك يداه دون أن ينظر إلىّ »[1] .

وفى قصة « كوكب » من نفس المجموعة ، يستخدم الكاتب نفس الأسلوب أيضاً حيث يقول : « ويضحك وهو يخرج أصواتاً عجيبة مختلطة ، هى مزيج من لوثة البشرى المنهزم وانتصار الفنان العبقرى »[2] .

كما اهتمت القصة منذ بداياتها الفنية أيضاً بمواقف الحوار التى غالباً ما كانت تتم بين شخصيتين ، واستغلال هذا الحوار المسرحى فى الكشف عن ملامح الشخصية وتقديم بعض المعلومات عنها من ناحية وفى تحريك الحدث من ناحية أخرى . ومن أمثلة هذه المشاهد ، نذكر لابراهيم الوردانى — أيضاً — مشهد حوار فى قصة « سر كل امرأة » من نفس المجموعة وسنرى كيف كان حواراً منتمياً فى شكله أكثر إلى طبيعة الحوار لمسرحى المركز سريع الايقاع ، الذى يتجه إلى الكشف عن طبيعة الشخصية كما يعمل على تحريك الفعل والشخصية معاً :

« عادات تقول :
— أتريد أن أريك اياه ؟!
— أبداً .. لا أريد .. خذى كل النقود ، واعطنى المحفظة بأوراقها ؟ فأنا متعب يا بهيرة وأريد العودة .
— العودة إلى أين ؟
— إلى أى مكان ... اننى تعيس ... اننى تعيس منك يا بهيرة لو تفهمين .
اعطنى المحفظة .
— لقد فتشتها ورأيت صورة زوجتك ...

(١) ابراهيم الوردانى : عيون ساحرة ، ص ص ٨١ — ٨٢ .
(٢) نفس المجموعة ، ص ١١٠ .

ـــ إنها لا تهمنى .
ـــ ولكنك تحبها .
ـــ وهذا أيضاً لا يهمنى .
ـــ ورأيت صورة طفلتك .
ـــ اتركى هذا الحديث .
ـــ انها طفلة جميلة ... سوف احتفظ بصورتها .
ـــ لا .. لا ، مستحيل ... طفلتى لها صورة فى هذا المكان ، مستحيل »[1] .

ومع هذا فقد كانت استفادة ضئيلة الحجم والأهمية ، كما كان توظيفاً فقيراً فى الاستغلال .

أما التوظيف المبدع ، فقد جاءت به القصة المعاصرة التى لجأت إلى استخدام التكنيك الدرامى خاصة فى القصص التى استخدمت أيضاً التكنيك الشعرى .

وهنا ، لم تكتف القصة بتوظيف عناصر البناء المسرحى من حوار وملاحظات أدائية واخراجيه ، بل إنها اهتمت أكثر بالبنية الدرامية التى هى أساس المسرح .

* * *

تقدم روايتا « قلب الليل » و« حضرة المحترم » لنجيب محفوظ نموذجين للقصة التى تعتمد فى صياغتها على البناء الدرامى ، حيث تلتحم الشخصيات بالحبكة فى نسيج لا ينفصم ، فالسمات المعنية للشخصيات تحدد الحدث ، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطوراً اياها ، وهكذا يسير كل شىء فى الرواية إلى النهاية ، وكل ما هنالك شخصية وحدث فى الوقت نفسه »[2] .

---

(١) عيون ساحرة ، ص ص ٧٢ ـــ ٧٣ .
(٢) انظر . ادوين موير ، بناء الرواية ، ص ٣٧ .

وهكذا يبدو الحدث والشخصية فى الروايتين مزيجاً مركباً ومركزاً ، فأحداث قلب الليل هى جعفر الراوى وسيرته الباطنية والخارجية فى دائرة تبدأ من حيث تنتهى ، وتنتهى كى تبدأ .

وكذلك عثمان بيومى وأحداث « حضرة المحترم » حيث يتم التماثل بين الحدث والشخصية على نحو متوازن وسببى ، فكل تغير درامى أو نفسى ، خارجى أو داخلى ينتج ويتشكل من وحدة الامتزاج بين الشخصية والحدث .

وتنتمى الشخصيات هنا إلى نوعية الشخصية الفعالة ، وهى تلك الشخصية التى تؤثر فى الأحداث وتخلق المشاكل ثم تحلها .

فجعفر الراوى فى « قلب الليل » هو بطل اللحظة ، وإن كانت لحظة خاسرة ، ضعف فيها بصره ، ومهدد بفقده نهائياً ، ولما يبق من العمر سوى أيام يعيشها من خلال تأمل متفلسف لحياته الباطنية وعلاقته بذكرياته ووقائع زمنه ، فمازالت البشرية تعانى من العذاب والقلق ، ومازلنا نموت مخلفين وراءنا أملاً قد تحقق ونسى ، وسبع خيبات تؤرقنا حتى الاحتضار .

وتبدأ الأحداث تتداعى فى ذاكرة جعفر الراوى ، تروى قصة المغامرة الكبرى التى عاشها ... ذكريات عطرة من حياة الطفولة عامرة بالسحر والنشوة البكر ، يتداخل فيها احساس متمازج بالزمان والمكان . أب يموت ولا تعى الذاكرة عنه سوى اللمحات الخاطفة ، وبعده بفترة محدودة تموت الأم ، ويموت بموتها عصر الطفولة والحلم والأسطورة ليبدأ عهد جديد ، فى كنف الجد ، السيد الراوى ، الذى يسعى إلى تحقيق مقولة الانسان الالهى ، وهو من يعايش الله فى كل حين ولو كان قاطع طريق .

فى ظل هذا الجد يبدأ زمن الدين الجديد ، دين يبدأ بالتعليم وجدية البحث والمعرفة ، عاشه جعفر بجد ومثابرة حتى يلتقى بمروانة الغجرية راعية الغنم وساكنة عشش الترجمان ، سليلة التمرد والخروج والصعلكة .

ويتمرد جعفر على ارادة جده ، فقد أصر على تتويج المغامرة بالزواج ، وأعاد للذاكرة تاريخ تمرد أبيه من قبل عندما خرج على ارادة والده وتزوج واحدة من النساء المغمورات ، فحرم من بركة الأب .

وها هي الأحداث تتكرر من جديد ، ويحرم جعفر الحفيد من بركة الجد ، ويهجر رحلة البحث الجادة وراء العلم والأزهر ويشتغل « سنيداً » في تخت شكرون صديقه .

ويستكمل للمغامرة جوانبها بالمنزول والنبيذ والتصعلك . ويكون زواجاً دام عمر انجاب أربعة أولاد ، وتنتهى رعشة اللحظة وتفقد طزاجتها ، ويطل جعفر على الأشياء من حوله ليرى واقعاً مهولاً وتجربة خاسرة .

وهنا تبدأ مرحلة جديدة في حياة جعفر بعد طلاقه مروانة ورحيلها بأبنائها إلى أهلها بعشش الترجمان . وبعد رحلة ضياع ووحدة قصيرة يدخل جعفر مرحلة جديدة هي مرحلة البحث العقلى والبرهنة ، وذلك بزواجه من هدى صديق ، أرملة ، أكبر منه بعشر سنوات . أعادته من حياة الفوضى والمخدرات إلى حياة زوجية نقية وسعى إلى تحصيل المعرفة بلا حدود وليسانس في الحقوق ومكتب للمحاماة ، وفوق هذا كله عشق للعقل وتقديسه .

وتنتهى المرحلة الجديدة بالفشل ، مثلما انتهت مراحل المعرفة السابقة مع جعفر ، يقتل جعفر صديقاً له أثر منازعة ويسجن وتموت هدى صديق ، ويرحل ابناء جعفر منها إلى خالة لهم في المنيا ويموت الجد الراوى بعد أن أوقف ممتلكاته خيرياً .

وتبدأ مرحلة جديدة في حياة جعفر ، هي مرحلة نهاية البداية أو بداية النهاية . يخرج من السجن محملاً بالألم والخسارة ، يستقبل بداية جديدة ويتذكر بداية سابقة أوصلته إلى هذه النهاية .

مما لا شك فيه أن عناصر الرواية هنا من شخصية وأحداث وحبكة تخضع لتوازن قائم بينها ، ويبدو هذا التوازن بصورة أكثر وضوحاً في علاقة التوتر بين

الحدث والشخصية ، وفى هذا التركيز الشديد فى مجال الحدث وفى الحبكة الدرامية للعمل ، وهى سمات خاصة بالمسرحية الدرامية[١] .

* * *

ولا تقتصر توظيف القصة الحديثة لخصائص مسرحية على استغلال الخصائص الدرامية فقط ، بل انها توسعت فى الاستفادة من حرفيات المسرح المعاصر ، وظهرت هذه الاستفادة فى مظاهر كثيرة أهمها استغلال عناصر المشهد فى المسرح التجريبى وما يشيعه من احساس بالتنافر وعدم التقابل ، كما ظهرت هذه الاستفادة أيضاً فى اشاعة جو التغريب والتمسرح الذى شاع فى المسرح الملحمى وفى المسرح التعبيرى وفى مسرح العبث ، وتمثل هذا فيما نراه فى القصة المعاصرة من استخدام لشخصيات غير منطقية تتكون فى الغالب من عناصر غير واقعية تتحرك فى بناء دائرى يقوم على التراكم للمشاهد بدلاً من المشاهد المتتالية . وتحركت هذه المشاهد وتلك الشخصيات فى عالم تمتزج فيه الأحداث غير المنطقية (الفانتازيا) بالواقع وعناصره على نحو ما نرى فى كتابات محمد حافظ رجب خاصة فى مجموعتيه « الكرة ورأس الرجل » و« مخلوقات براد الشاى المغلى » وكتابات محمود عوض عبد العال ومحمد الراوى ونعيم عطيه وأمثالهم .

وتجتمع معظم هذه العناصر المسرحية فى المشهد التالى من رواية « عين سمكة » لمحمود عوض عبد العال :

« المنظر : جزء من ميدان مترب فسيح ... لافتة انتظار سيارات الأتوبيس ... رجال ... نساء ... أطفال ... الأب — أعمى — بيمناه عصا طويلة يئن عليها وهو منحن ... ضجيج ...

الأب : (يسأل) : قل لى من فضلك . هل تمر سيارة الأتوبيس المتجهة إلى المكس من هنا ؟

(١) انظر د . فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة . ص ٨٢ وما بعدها . وكذلك د . ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية ، ص ٩٨ ، وص ٢٩٥

منتظر١ : لا أدرى .

الأب (ينحرف قليلاً ... يسأل) :

قل لى يا أخ ... ما رقم السيارة الذاهبة إلى المكس ؟

منتظر٢ : الرقم مكتوب على اللافتة .

الأب : كم ؟

منتظر٢ : لا أعرف .

الأب (خطوة إلى اليمين ... يصطدم بطفل) :

خبرنى يا بنى ... هل تتوقف العربة المتجهة إلى المكس هنا ؟

الطفل : لماذا ؟

الأب : أريد أن أركب ... ساعدنى يابنى

الطفل : ليتنى أعرف

الأب : (خطوة إلى اليسار ... يصطدم بسيدة)

يا .....

المنتظرة : حاسب

الأب : يا سيدتى ... هل يمكنك تنبيهى عندما تصل سيارة المكس ؟

المنتظرة : هه ... ماذا قلت ؟

الأب : أقول لو سمحت سيدتى بالتكرم على واخبارى عن نوع العربة التى تقف ... لكى أذهب إلى المكس

المنتظرة : وهل قالوا لك ... اننى ، قد عينت موظفة بالمحطة ... هه ؟!

الأب : عفواً يا سيدتى ، مجرد تنبيه بسيط ... كفيف

المنتظرة : ضايقتنى . اخرص

الأب : (يتقهقر إلى الوراء ... يصطدم به كفيف) هل تأذن لى بسؤال

الكفيف : اجابتك عند غيرى ... كلنا على باب الكريم .

الطفلة : نعم

الأب : عندما تقترب السيارة الذاهبة إلى المكس ... نبهينى .

الطفلة : وإذا لم يصل ؟

الأب : إذا لم تصل ؟ بل ... أليس هذا هو طريقها الطبيعى ؟!
الطفلة : صحيح ... هذا طريقها . لكن . نحن ... ماذا ستفعل ؟
الأب : يا صغيرتى الطيبة ... لابد وأن تمر من هنا الآن ... والا ... كيف يذهب الناس إلى المكس ؟
الطفلة : اسأل الرائحين إلى هناك .
الأب : وأنت
الطفلة : لن أرد عليك
(صمت)

بائع الصحف (يصرخ) الأخبار . الأهرام . الجمهورية . اغتيال الرئيس كنيدى . الحادثة . الحادث الشنيع . موت كنيدى .

الأب : يا بياع الجرائد
البائع : نعم
الأب : دلنى وحياة أبيك على السيارة الذاهبة إلى المكس .
البائع : اقرأ اغتيال الرئيس . أكبر جريمة عصرية .
الأب : أنا ... اعذرنى
البائع : الحادثة . الحادثة . الحادثة .
الأب : من فضلك ساعدنى
البائع : اشتر . ادفع
الأب : وتدلنى ؟
البائع : طبعاً ... طبعاً
الأب (يناوله) : هه .. قل لى .. هل تمر عربة الأتوبيس الذاهبة إلى المكس من هنا ؟
البائع : نعم (مبتعداً) ... النهاية المفجعة ... موت .

... الخ هذا المشهد المسرحى المتكامل الذى استغرق فى الرواية أكثر من ست صفحات[1] .

(١) محمود عوض عبد العال ، عين سمكة ، ص ٧١ وما بعدها .

ويكشف المشهد المسرحي السابق — كما هو واضح — عن اعتماد الكاتب فى بنائه على عناصر المشهد المسرحي فى تقديم المنظر وفى الحوار بين شخصين وبين أكثر من شخصين ، وفى استغلال هذا الحوار فى الكشف عن أعماق الشخصية وفى تحريك الفعل .

كما يكشف هذا المشهد أيضاً عن توظيف الكاتب لعناصر فنية من المسرح المعاصر ، فالشخصيات مجردة ، فهى أرقام (منتظر ١ — منتظر ٢) أو صفات منكرة : (أب — طفل — بائع صحف) .

ويقوم الحوار بين الأب وبين سائر الشخصيات على التنافر أحياناً وعلى عدم الاتصال أحياناً أخرى وذلك كله وشأنه أن يشيع جواً من الاغتراب القائم بين الشخصيات . أما المشهد كله ، فيقوم بذاته مشهداً منفصلاً يتراكم مع غيره من المشاهد التى تقدم مجتمعه عالماً يمتزج فيه المنطقي باللامنطقى والواقع بما فوق الواقع ، والحلم بالحقيقة فى صيغة مؤلفة من عناصر فنية متعددة ، المسرح الحديث احداها .

* * *

— ٢ —

هكذا وظفت القصة إمكانيات أقدم فن من فنون الفرجة وهو المسرح ، فاستغلت حرفياته التقليدية فى العرض والحوار والبناء الدرامى ، كما استغلت أحدث تقنياته الفنية عندما استخدمت حيل التغريب والمشاهد المتراكمة والبناء الدائرى .

ثم تتقدم القصة فى صيغها المعاصرة ساعية إلى الاستفادة من حرفيات أحدث فنين من فنون الفرجة وهما فن عرض الصورة ميكانيكياً فى السينما ، وخاصة فى استغلالها أساليب المدارس السينمائية الحديثة التى طرحت جانبا الحبكة القصصية والمشاهد الروائية والمونتاج الكلاسيكى والممثل الذى يلعب

دوراً ، واعتمدت على تقديم صورة مركبة لعدد من الرسائل فى وقت واحد دون استخدام المونتاج[1] .

وهذا قريب من تقنية أحدث فنون المشاهدة وهو فن الصورة الالكترونية فى التلفزيون . وقد وظفت القصة المعاصرة حرفيات هذا الفن الأخير إلى جانب حرفيات فن السينما كما سنوضح .

* * *

فى البداية سنرى تأثير السينما الكلاسيكية بما تقدمه من مساحة مصورة فى تتابع ميكانيكى له تأثيره الواضح على عدد من القصص الذى اعتمد على تقديم المواقف والأحداث من خلال اللقطات منوعاً بينها وموظفاً امكانيات المونتاج فى القطع والوصل .

تتكون قصة « فى القطار »[2] لمحمود عوض عبد العال من مشاهد تبدأ من لقطات كبيرة ، ثم تتحرك مبتعدة فى لقطات متوسطة ثابتة ومتحركة لتنتهى إلى لقطات عامة .

وهذه اللقطات جميعها عبارة عن مشاهد مقطعة بأسلوب المونتاج فى السينما الكلاسيكية . المشهد الأول فى القصة ـــ فى القطار ـــ لقطة عامة لبطل يسير على الفلنكات الخشبية للقطار مع انفراج الساقين فى أسى وحسرة ، بينما بصاق المرتفعين فوق قمم العمارات يقطع المسافة ما بين شرفاتهم المرتفعة والسائر على القضبان فى تشوف استطلاعى :

« داس على الفلنكات الخشبية للقطار فى ملل مع انفراج الساقين نحو الوراء ... صاح شعر رأسك يلعن ضربات القدمين بالأرض ، فيهتز سواده ويسقط مكفناً فى غلالة بيضاء ... كتابان تحت ابطك من ميراث جدك ... استحث حركة قدمى المعكوستين ، لا أفوت على نفسى رؤية شجاعتى

---

(١) بول وارن : السينما بين الوهم والحقيقة ، ص ص ١٠٦ ـــ ١٠٧ .

(٢) محمود عوض عبد العال : الذى مر على مدينة ، ص ١ .

بوضوح ... بصاق المرتفعين فوق قمم العمارات يشاهدون الذى يسير بين القضبان فى مهارة ... تمنى أن يجفف وجهه بذراعه الخالية ، اصطدم أنفه المرتفع باصبعه ، واشتم رائحة عفنة معها » .

ثم قطع للمشهد ، ويأتى المشهد الثانى لقطتين متوسطتين ، الأولى متحركة للبطل وهو يحاول الاقتراب من زوجته وهى تصده ، والثانية لقطة متوسطة ثابتة لها قيمتها التسجيلية فى توسيع مدار الرؤية .

وتخرج اللقطتان من بين خلفية Flash Back اللقطة العامة الأولى التى تصبح الآن هادئة مشوهة Flow up :

لقطة متحركة :

« اقترب من أرملته ليغنى فى أذنها أقواسه المكسورة ، وحرابه الداخلة فى قلبه ..

أعطته ظهرها ، وازدحمت بألسنتها تلعق البصاق المغسول به فى نهم .. محرومة .. انتصفت فى مصيرك .. تثلجت عيناك »

مـــزج

لقطة متوسطة ساكنة :

« الفلنكات تحت قدميك بلا عدد .. شريط القطار اللميع يركل عينيه الجاحظتين .. فى خوف .. الشريط المجاور خائف »

مـــزج

ثم تأتى بعد اللقطتين المتوسطتين لقطة عامة أوسع ، تمزج لقطات البانوراما ، باللقطات الجانبية (ترافيلنج) لتقدم مشهداً عريضاً لحركة الواقع وحركة النفس . وتنتقل فيها اللقطات الجانبية ومشاهد البانوراما حول الحادثة والزوجة التى ترملت والأولاد والفقر الذى يعيشون فيه :

(طوابع البريد تحت يديك .. لماذا لا تدق أحلامك على جبين كل شىء متحرك ... مد يده فوق كتفها ، وجذبها إلى كبريائه ليطمئن ..

ـ أنت رطوبة . لا دفء

ـ أنا ؟!

ـ نعم .. أنت

ـ قل ما تريد .. هذه عادتك

... قاوم ، استمر فى النحت ، دابتك عاصية ... كن ذا مظهر طيب وأنت تموت ... مازال هناك طابع بريد يمكنه أن يحملنى ... سوف تدوسك العجلات .. ساخنة ... ترتفع فى سباق إلى جنة اللهفة .

مكعب الأشواك جثم أمامه ... لمعت أسنان قارضة ... الاصفرار من خلال الشوك المنبث فى حلقى ... أنت وحدك تتنفس ... انزلق فى بؤرة النجوم . صاح بالسيف فلم يفلح ، انظر ، المغنى ...

خرجت أرملتك للتسول على باب مقهى ... فى يدها صورتك ... ملابسها تعتصر الدموع من مخازن الجوع ... مخازن الجوع .

... الخ هذا المشهد الذى تضمه تلك اللقطة العامة .

بعدها اختفاء ، ثم تقدم القصة مقطعاً دراميا فى حوار مسرحى أبطاله مجموعة من الصبية أبناء البطل ، يتحدثون عن الأب المفقود ، ويتزاحمون فى عراك يومى :

« جمع من الصبية يلتفون حول فرصة ...

الأول : هل رأيتم أبانا الذى صار عجوزاً ..

الثانى (يهز منكبيه) : كان يحبنى

الثالث (يمط غضبه) لا تغتابوه

الأول : كان يعوم على ظهره فى رشاقة

الثانى : (يدق الأرض بيديه) كان يغنى ... الخ هذا المشهد .

يليه قطع واختفاء لننتقل مع القصة فى لقطات عامة أخرى تعمق أكثر الاحساس بمأساة البطل ، اليومية والوجودية ، مع أولاده ومع زوجته ومع

طبيب ذهب إليه للعلاج . وتنتهى القصة بلقطة كبيرة اقتربت فيها الكاميرا من بقايا البطل بعد الحادثة فى مواجهة ملامح القطار ، وقد عزلها الكاتب عن الظروف المحيطة وعن الوسط الطبيعى لتصبح نموذجاً ورمزاً .

ضمت اللقطة فى المستوى الأبعد ــ الخلفية ــ وجه القطار يملأ اللقطة ، وأمامه فى المستوى الثانى عظام الرجل التى تبقت من الحادثة . أما فى المستوى الأول فولد من أبناء الرجل يمد يده لتخترق كل المستويات ولتحسس وجه القطار .

« حول الحادثة ... عظام أبيه فى لون الفحم ... تحسس ملامح القطار ، واستنشق دخانه المبكر ... مراراً ... مراراً ... مراراً » .

* * *

قدم محمود عوض عبد العال قصته « فى القطار » من خلال مجموعة من المشاهد المنفصلة . واعتمد فى تقديمه للمشاهد على ملاحظات كاتب السيناريو والمخرج والمصور فى تجسيد هذه المشاهد ــ خلال لقطات متنوعة تستخدم أسلوب المونتاج الميكانيكى فى السينما الكلاسيكية ، وهو أسلوب على الرغم من حداثته إلا أن القصة المعاصرة لم تقف عنده خاصة بعد ظهور أساليب جديدة فى السينما عرفت باسم السينما الجديدة ، وحاولت هذه الأساليب الاستفادة من التكنولوجيا الالكترونية فقدمت سينما جديدة غير منتظمة الشكل وتسير فى كل اتجاه ولا تحتوى على حبكة قصصية ولا تقدم واقعاً متماسكاً ، وإنما واقعاً مفككاً يحدث فيه كل شيء فى آن واحد هو الزمن الحاضر فقط[1] على نحو ما يقدمه مخرجو هذا الاتجاه وأشهرهم انطونيونى وايليا كازان ورتشارد ليستر وجان لوك جودار .

وفى ظل هذا التكنيك الجديد وما استحدثه فن التلفزيون من الغاء للمونتاج الميكانيكى ، وتقديم عدد من الرسائل فى آن واحد من خلال المونتاج

(١) انظر السينما بين الوهم والحقيقة ، ص ٦٠ .

الالكترونى ، تقدمت القصة واستعاضت عن قطع المونتاج بمزج الصور التى تقدم مختلف النظرات الموجهة إلى شىء واحد ، والكشف عما تحتويه هذه الصور من مشاكل متضمنة .

وهكذا أصبحت القصة صورة مركبة من عدد من الصور المقدمة فى وقت واحد على نحو ما نرى فى بعض انتاج ابراهيم أصلان ومحمود عوض عبد العال ونعيم عطية وحسن البندارى ومحمد الراوى ومحمد حافظ رجب ورمسيس لبيب وغيرهم :

فى قصة « الأبيض والهادىء »[1] لرمسيس لبيب من مجموعة « الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب » ، قدم الكاتب عدداً من المواقف المتباينة فى آن واحد أمام جثة رجلى — أو ما يظن أنها جثة ، فلا ندرى على وجه الدقة إن كان صاحبها قد فارق الحياة أم لا :—

« فى الأرض الفضاء المجاورة للمستشفى ، وقف صندوق قمامة كبير بالقرب من طوار الشارع ، أمام الصندوق كان ممدداً على ظهره ، طويلاً ، نحيلاً ، داكن السمرة . بدا وجهه القاتم هضيماً معروقاً ، وانحسر جلبابه الأبيض المتسخ عن ساقين رفيعتين جافتين ، وقدمين كبيرتين حافيتين . وبرزت عظام الترقوتين والصدر من طوق جلبابه ، تدافع الذباب على وجه المعفر بالتراب ، تدافع حول عينيه المغمضتين وفمه المفتوح » .

وقامت هذه الجثة بدور بؤرة المشهد ،مركز تلاقى سائر اللقطات المتجهة نحوه فى تركيز شديد وامتزاج متداخل .

اللقطة الأولى ، خلفية ساكنة من أشعة الشمس وجمادية البواب السمين وقطرات الندى على قمم الأشجار والقطة الرمادية فى موائها الخافت :

« تثاءبت أشعة شمس الصباح الباكر على مبنى المستشفى الكبير الأبيض . نامت على المبنى . بدا المبنى ناصعاً ، هادئاً ، وقوراً فى حضن الأشجار . تثاءب

(١) رمسيس لبيب : الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب ، ص ٦٥ .

البواب السمين أمام باب المستشفى ، تمطى ، فتح فمه الواسع . أغلق فمه ومسح على كرشه الكبير بيده . استند إلى الباب الموارب ونظر بعينيه متورمتين إلى قطة صغيرة رمادية تقف أمام الباب . نظرت القطة إلى فرجة الباب ثم نظرت إلى البواب السمين ، رفعت ذيلها . هزت ذيلها فى رخاوة » . ويتوقف المشهد قليلاً ليفسح مجال الرؤية للمشهد الأساسى الذى قدمناه فى البداية للرجل الممدد إلى جوار صندوق القمامة ، ثم يعود المشهد الساكن ليلم بباق جوانب الخلفية المقدمة فى اللقطة الأولى :

« تلألأت قطرات الندى على قمم الأشجار الخضراء ، ومطت القطة الرمادية جسدها ، ماءت مواءً خافتاً ، حركت ذيلها ، نظرت إلى البواب نظرة أخيرة يائسة فاترة . وتسحبت على الطوار فى هدوء » .

وتتوالى المشاهد التالية . مشهد لثلاثة من تلاميذ المدارس الصغار ، سارعوا بالاقتراب وحدقوا فيه وثرثروا فيما بينهم — ومشهد لرجل مسن أشيب يرتدى بذلة عمال صفراء وشاب ناحل الوجه يقف أمام الصندوق وتحاورا فى أمره ، ومشهد لامرأة ثرثارة أصابها الذعر ثم مشهد لعامل النظافة الذى اقتحم الجميع وحمل الجثة بين ذراعيه ووضعهافى صندوق القمامة ، ثم مشهد ختامى يعود بعده كل شىء وكأن شيئاً لم يحدث .

« نظر الصغار إلى بعضهم البعض ، وإلى الرجل الأشيب . نظر الشاب إلى الرجل المسن انصرف الأولاد يثرثرون ، انصرف الرجل الأشيب والشاب . أمسك الكناس بالمكنسة . أسندها إلى كتفه ، وتفل فى كفيه وفركهما معاً ، وراح يكنس الشارع فى همة . بدا الشارع نظيفاً لامعاً ومبنى المستشفى أبيض ناصعاً فى وقار » .

* * *

استغل الكاتب هنا اللقطات الممتزجة فقدم رؤية عريضة تقابلت الصور فيها ، واختلطت فى زمن حاضر فقط ، أصبح الواقع فيه فراغاً تغزوه رؤيا غير

واقعية لواقع يشغل مساحة مصورة ، فخرجت الصورة المركبة مزيجاً من عدد من الرسائل الموجهة فى لحظة واحدة .

ومع أن كل رسالة من هذه الرسائل تقدم مضموناً مستقلاً ، حركة الطبيعة فى واقعيتها اللامبالية ، تبلد الحارس ـــ موقف طلبة المدرسة فى حماسهم ، موقف المرأة فى ذعرها وثرثرتها ـــ تقابل الشيخ والشاب فى موقفهما ، لقطة عامل النظافة .

مع أن كل رسالة من هذه الرسائل تقدم مضموناً مستقلاً تجاه الشىء الثابت (الجثة) إلا أنها تتلاقى فى اللقطة الأخيرة عندما ينصرف كل إلى شأنه .

* * *

وفى قصة « منتصف ليل الغربة » لجمال الغيطانى نجد توظيفاً آخر للمونتاج الالكترونى فإلى جانب بناء القصة فى مشاهد ، نجد أن المشهد الواحد يتكون من لقطات متراكمة ومتجاورة على نحو ما نرى فى المشهد التالى من القصة :

« تتراجع البيوت على مهل : الدكاكين الصغيرة والاعلانات ، وألواح الزجاج ، يصيح رجل منادياً على تاكسى بالنفر ، تنساب أغنية من بيت قريب ، يذيعونها دائماً فى هذا الوقت ، وقدة الظهيرة ، تزيد من الحركة ، يعود الناس من أعمالهم فى مدينته البعيدة الآن ، كان إذ يرى أباه يصيح : هيه ... بابا جه ... بابا جيه . لا تذكره الأغنية بأيام راحت . بل تثير فى نفسه تراب الحزن الدفين ، أيام حلوة مزهرة مشرقة . جرى فوق رمال الشاطىء ، احتوى البحر بعينيه ، وسامية بين ذراعيه ، أطعمته بيدها لحم السمك المشوى الأبيض ، مسحت عن شفتيه قطرات ماء البحر مالحة الطعم ، الآن يعض شفته ، وقع عجلات حنطور رتيب ، الهواء حوله بارد ، قالوا له إن برد المدينة شديد ، خاصة إذا ما نزل الليل ، قالت أمه : إذا شعرت ببرد ضع جريدة قديمة فوق صدرك ربما تقف الآن فى الشرفة ، تعرف أن يوسف لن يظهر عند منحنى الشارع ، أبوه لم يصل . ربما جاءت أخته الآن ، كان يروح

ويجيء بين الغرف ، يقرص أخته ، يسألها : هل تعرض لها أحد ؟ يأكل بسرعة ، يمد يده ، يداعب ذقن أمه ، تحكى له عما رأته عندما نزلت تشترى السمك ، دارت ... بحثت حتى وجدت السمك الذى يحبه . الأسواق ما فيها الا الشبار الصغير . عند رجوعها قابلت السيدة أمينة . كلمتها عن محمد الذى جاء وقرأ فاتحة ابنتها ، سعاد لم تتعلم ، ولها ثلاث أخوات كلهن بنات ، أصولها ترضى بأول ابن حلال يجيء للبنت »[1] .

وهكذا قدم الكاتب مشهداً متسعاً لعدد من الرسائل والاشارات فى آن واحد وذلك من خلال عرض القطعات المونتاجية فى تكوينات متجاورة .

* * *

هكذا كان توظيف القصة الحديثة والمعاصرة لفنون الفرجة من مسرح وسينما وتلفزيون خطوة أخرى من خطوات استغلال فن القصة لحرفيات الفنون الأخرى وخصائصها الفنية حتى انتهت إلى أن تكون بناء يسعى إلى خلق علاقة توحد وترابط بين مجموع الصور الداخلية بما تحمله من رموز ايحائية ، وهو بناء يقترب كثيراً من طبيعة الشعر والموسيقى فهو لم يعد يعنى بالمعنى الذى تطرحه الشخصية أو ينقله الحدث بقدر اهتمامه بتقديم الاحساس بالمعنى المتولد من تجميع هذه التكوينات التشكيلية المتجاورة .

* * *

(١) جمال الغيطانى : متنصف ليل الغربة ، ص ص ٣٤ ـــ ٣٥

القصة والفنون الجميلة
مدخل لنظرية الفن الشامل

أصبحت القصة المعاصرة — على نحو ما بينا — فى النهاية شكلاً غير منتظم ، يسير فى كل الاتجاهات ويبدأ من حيث ينتهى وينتهى من حيث يبدأ ، حيث يحدث كل شىء فى آن واحد وحيث يتحرك الواقع تحريكاً مباشراً بفعل قوته الخاصة وتحريكاً مصطنعاً من خلال النسبية والخصوصية .

والملاحظة الجديرة بالالتفات هنا ، أن فن القصة فى رحلته التى عرضنا لها فى الفصل الثانى من البحث لم يترك خاصية من خصائصه الأساسية وهو يتقدم ليأخذ شكلاً جديداً أو مفهوماً أحدث .

فقد حافظت القصة حتى فى نماذجها المعاصرة على هيكل البناء الملحمى الذى لا يزال الاطار الأساسى فى بناء العمل القصصى . وهكذا فلا تزال القصة حتى فى أكثر أشكالها التجريبية تعتمد على البطل الذى يتحرك فى حدث نام متطور يكشف فى النهاية عن موقف معين .

وقد يكون النمو فى الحدث هنا نمواً زمنياً ، أى امتداداً فى الزمن كما فى قلب الليل وحضرة المحترم والسراب لنجيب محفوظ ، وقد يكون نمواً انفعالياً كما فى

« عين سمكة » لمحمود عوض عبد العال والجد الأكبر منصور لمحمد الراوى وأوديسا الصعود والهبوط والممارسة لمحمد الصاوى .

كما احتفظت القصة بخاصية توظيف امكانيات فن التصوير مع تعدد مدارسه ، فالتصوير هو أساس تقديم الحركة والشخصية فى العمل القصصى ، وهو الأقدر — أيضاً — فنياً على تقديم المواقف وتحريكها .

حقيقة قد يزاوج الفنان بين أسلوب السرد وأسلوب التصوير ، لكن السرد كما يدرك كاتب القصة لا يأخذ قيمته الحقيقية إلا من خلال نسجه فى بناء تصويرى . والتصوير هنا قد يكون تصويراً واقعياً ، وأيضاً قد يكون تصويراً انفعالياً شعرياً بالاعتماد على خاصية اللغة التصويرية الانفعالية .

ومع أن مفهوم اللغة قد تطور كثيراً فى القصة المعاصرة ، فأصبحت اللغة رموزاً تصويرية لتكوينات انفعالية . إلا أن القصة مع هذا لا تزال تحتفظ بمستوى الأداء التوصيلى الذى عرفته فى ظل الواقعية ، فلا تزال القصة توظف اللغة وسيلة يومية للاتصال والتوصيل فى دلالتها الاصطلاحية وذلك إلى جانب استخدامها استخداماً شعرياً باعتبارها طاقة سحرية لتفجير عوالم المشاعر والانفعالات فى دلالتها الصوتية ودلالتها الانفعالية ، وقد استخدم نجيب محفوظ فى قصصه التى اعتمدت على تيار الوعى هذه المستويات الأدائية للغة على نحو موفق كما بينا .

وتتقدم القصة الحديثة ساعية إلى الاستفادة من طاقة أحدث فنين شهدتهما الحياة المعاصرة وهما فنا الصورة المرئية المتحركة فى ميكانيكية السينما والكترونية التلفزيون فتكثر من استخدام المونتاج التقليدى والمونتاج الالكترونى ، فتستخدم أسلوب القطع وأسلوب عرض وتوجيه أكثر من رسالة فى آن واحد ، ومع هذا فلم ترفض القصة — كما بينا — تقاليدها الفنية التى تدخل فى باب التراث .

* * *

تطورت القصة إذن بسرعة فاقت حدود الفنون الأخرى وقدراتها على التطور وذلك لما تملكه من حرية فى الشكل والصياغة لا يملكها فن آخر ، ومع هذا فلم

تتخلص وهى تستحدث أسلوباً جديداً الخصائص الأساسية التى أصبحت من أساسيات ميراثها الفنى وحرفيتها البنائية .

ويكشف لنا تطور التعامل مع الزمن فى فن القصة عن هذه الظاهرة التى أشرنا إليها من قبل ، وهى احتفاظ فن القصة بأهم الخصائص البنائية التى استوعبها ووظفها . ففى ظل الواقعية ، اعتمدت القصة على الزمن الواقعى الخارجى فى تطوير الأحداث ونظمها وفى الاحساس بالشخصيات والواقع ، والتفاعل القائم بينها ، فقد كانت القصة آنذاك مهتمة بتقديم الواقع الخارجى وحركة الانسان فيه .

وعندما اتجهت القصة إلى تقديم عالم الانسان من الداخل ، وتحول الزمن إلى زمن داخلى نسبى يقوم على النسبية والتفاوت ؛ لم تترك القصة واقعية الزمن الخارجى ، فقد كان على الذات من آن لآخر أن تخرج من زمنها الخاص لتتعامل مع الزمن الواقعى الخارجى . وتطور مفهوم الزمن ، وتحولت مقاييسه إلى سيولة مزاوغة لا ضابط لها ، وزاوجت القصة مع هذا بين هذا المفهوم غير المحدد للزمن ، وبين زمن واقعى يمثل اطاراً عاماً خارجياً للقصة .

ففى قصة تيار الوعى ، نجد ــ غالباً ــ زمناً محدداً تستغرقه الشخصية أثناء انسياب تيار الوعى بداخلها ، فرواية « سكرمر » لمحمود عوض عبد العال ، تقدم تيار وعى ابراهيم زنوبيا البطل خلال زمن احتسائه فنجان شاى الصباح فيما بين الثامنة والنصف صباحاً والعاشرة .

إن هذا يعنى ببساطة أن فن القصة ــ وعلى هذا النحو ــ ظل محتفظاً فى داخله بكل تراثه الفنى وبكل تقاليده الأدبية ، على الرغم من اصراره الملح على التطور السريع الذى يكتسب فى كل مرحلة امكانيات جديدة ، كما يعنى امتلاك هذا الفن بشكل يتميز بالحرية المطلقة التى تسمح له بسرعة الاستيعاب والهضم والتمثل دون مقاومة أو عوائق .

* * *

لقد حاولنا فى الفصول السابقة أن ندلل على أمرين ، الأول أن تاريخ الفنون يؤكد أن العلاقة بين الفنون علاقة قائمة ، وقد سمحت هذه العلاقة للفنون أن تتأثر ببعضها ، ورأينا كيف أن هذه العلاقة أصبحت أكثر اقتراباً وتداخلاً فى الفنون المعاصرة وهى ضرورة استوجبتها حضارة العصر التى تسعى إلى الكلية والشمولية .

أما الأمر الثانى ، فهو أن القصة كانت أكثر هذه الفنون وأقدرها على الاقتراب والهضم والتوظيف لعناصر فنية من الفنون الأخرى .

وقد حاولنا أن ندلل على صحة هذا الافتراض من خلال دراسة تطبيقية أوضحنا فيها كيف تمكنت القصة ــ الطويلة والقصيرة على السواء ــ من استيعاب حرفيات الفنون الأخرى وطاقاتها الابداعية ، كما استطاعت أن توظف هذا الاستيعاب بنجاح واقتدار لا نكاد نجد له نظيراً فى الفنون الأخرى .

وهكذا تميز فن القصة على غيره من الفنون بقدرته غير المحدودة على الاستيعاب والهضم والتوظيف ، مما يدل على أن لفن القصة تفرداً خاصاً بين الفنون من ناحية ، كما أنه يتمتع بحرية أكثر مكنته وتمكنه من توسيع طاقاته الابداعية من ناحية أخرى . ولا شك أن لهذه الخصائص مجتمعه دلالتها الواضحة فى النظر إلى هذا الفن .

* * *

والسؤال الذى حاول هذا البحث أن يطرحه وأن يجيب عليه فى نفس الوقت هو : هل تسعى الفنون المعاصرة إلى بلورة فن شامل يصبح هو فن العصر ؟

إذا كان هذا هو ما يمكن أن يستخلص من الفصل الأول فى هذا البحث الذى تناولنا فيه العلاقة بين الفنون وسعى الفنون المعاصرة إلى الاقتراب الأكثر والتداخل ، فإن الفصل الثانى والثالث يقدمان الاجابة التى تحمل قناعاتها المؤكدة .

إن هذا الفن الذى يمكن أن يحقق مقولة الفن الشامل لعصرنا ، هو بلا شك وعلى نحو ما قدمنا فن القصة ، ذلك الفن الذى يقدم الآن فى نماذجه المعاصرة مركباً فنياً تمتزج فيه امكانيات فنون الأدب من ملحمة وقصة وشعر ومسرح وامكانيات الفنون الزمنية المسموعة فى الشعر والموسيقى وامكانيات الفنون المكانية فى المساحة فى فن التصوير ، وأخيراً امكانيات فنى الصورة المرئية المسموعة فى السينما والتلفزيون .

وهذا هو ما حاولنا عرضه فى بحثنا هذا : كيف استطاع فن القصة بأشكاله المختلفة أن يلخص عناصر الفنون الأخرى وأن يوظفها توظيفاً فنياً يمكن أن يحقق النظرة الشمولية للفن ، وهى الصيغة التى تسعى فنون العصر لبلورتها تمثلاً لحضارة العصر التى تتسم بالكلية والشمولية على نحو ما أوضحنا .

* * *

أهم المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

ــ الأعمال القصصية ــ

ابراهيم الورداني :

عيون ساحرة (قصص قصيرة) ، منشورات المكتب التجارى ، بيروت ، ١٩٦١ .

ادوار الخراط :

محطة السكة الحديد (رواية) ، مختارات فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

اسماعيل فهد اسماعيل :

الاقفاص واللغة المشتركة (قصص قصيرة) ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤ .

جمال الغيطانى :

منتصف ليل الغربة (قصص قصيرة) ، مختارات فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

حسن النعمى :

آخر ما جاء فى التأويل القروى (قصص قصيرة) ، مطبوعات نادى أبها الأدبى ، أبها ، السعودية ، ١٩٨٧ .

حنامينة :

المصابيح الزرق (رواية) ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

رجاء عالم :

٤ صفر (رواية) ، النادى الأدبى الثقافى بجدة ، السعودية ، ١٩٨٧ .

رمسيس لبيب :

الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب (قصص قصيرة) ، مطبعة ومكتبة الثقافة الجديدة ، الاسكندرية .

سعيد بكر :

الصعود على جدار أملس (قصص قصيرة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة الابداع العربى ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

ضياء الشرقاوى :

الحديقة (رواية) ، روايات الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

عبد الحميد جودة السحار :

فى قافلة الزمان (رواية) ، مكتبة مصر ، ط . الأولى ، القاهرة .

عبد الرحمن الشرقاوى :

الأرض (رواية) ، الكتاب الذهبى ، مايو ويونيو ، ١٩٥٤ .

عبد الرحمن مجيد الربيعى :

السيف والسفينة (قصص قصيرة) ، دار مأمون للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

غادة السمان :

ليل الغرباء (قصص قصيرة) ، منشورات غادة السمان ، بيروت ، ١٩٧٩ .

محمد حافظ رجب :

مخلوقات براد الشاى المغلى (قصص قصيرة) ، دار آتون ، القاهرة ، ١٩٧٩ .

محمد خليل قاسم :

الشمندورة (رواية) ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

محمد الراوى :

ــ عبر الليل نحو النهار (قصة طويلة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٥ .

ــ أشياء للذكرى (قصص قصيرة) ، المركز القومى للفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٨١ .

محمد الصاوى :

أوديسا الصعود والهبوط والممارسة (رواية) ، دار لوران ، الاسكندرية ، ١٩٧٧ .

محمد عبد الحليم عبد الله :

ــ النافذة الغربية (قصص قصيرة) ، دار الفكر العربى ، القاهرة .

ــ سكون العاصفة (رواية) ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٠ .

محمد قطب :

الخروج إلى النبع (رواية) ، دار الحرية ، القاهرة .

محمود حنفى :

يوم تستشرى الأساطير (قصة طويلة) ، الاسكندرية ، ١٩٨٢ .

محمود عوض عبد العال :

ــ الذى مر على مدينة (قصص قصيرة) ، الاسكندرية ، ١٩٧٤ .

ــ عين سمكة (رواية) ، دار الكاتب العربى ، بيروت ، ١٩٨٠ .

نجيب محفوظ :

ــ بداية ونهاية (رواية) مكتبة مصر ، القاهرة .

ــ الثلاثية : بين القصرين (رواية) ــ قصر الشوق (رواية) ــ السكرية (رواية) ، مكتبة مصر ، القاهرة .

ــ السراب (رواية) ، لجنة النشر للجامعيين ، القاهرة .

ــ ثرثرة فوق النيل (رواية) ، كتاب اليوم ، العدد ١٩١ ، دار الأخبار ، القاهرة ، ١٩٨١ .

ــ قلب الليل (رواية) ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة .

ــ حضرة المحترم (رواية) ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة .

نعيم عطية :

المرآة والمصباح (رواية) ، مطبعة الجبلاوى ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

يوسف ادريس :
ـــ العسكري الأسود (رواية) ، مكتبة مصر ، القاهرة .
ـــ أليس كذلك (قصص قصيرة) ، مكتبة مصر ، القاهرة .

ثانياً : المراجع :

المراجع العربية :

ا ــ المراجع المؤلفة :

الدكتور ابراهيم عبد الرحمن :
الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

أبو هلال العسكرى (الحسن بن عبد الله) :
كتاب الصناعتين ، تحقيق البجاوى وأبى الفضل ابراهيم ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٩٥٢ .

الدكتور اسماعيل طه نجم :
الرؤية التشكيلية فى أدب نجيب محفوظ ، دراسة ، مجلة فنون تشكيلية ، العدد الأول ، القاهرة .

الدكتورة انجيل بطرس سمعان :
بين الروائى والرواية ، دراسة تطبيقية فى الرواية الانجليزية الحديثة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

الدكتور جابر عصفور :
الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

الدكتور حسن أحمد عيسى :
الابداع فى الفن والعلم ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٩ .

حسن سعد :
الاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

الدكتور رشاد رشدى :

فن القصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٩ .

الدكتور السعيد الورقى :

ـ اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الاسكندرية ، ط . أولى ، الاسكندرية ، ١٩٧٩ .

ـ اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الاسكندرية ـ ١٩٨٢ .

سليم حسن :

كيف نقرأ صورة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

الدكتور عبد الغفار مكاوى :

ـ علامات على طريق المسرح التعبيرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

ـ قصيدة وصورة ، الشعر والتصوير عبر العصور ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧ .

عبد القاهر الجرجانى :

أسرار البلاغة ، المكتبة التجارية ، مصر .

الدكتور عبد الله عووضه :

ماهية الجمال والفن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

الدكتور عبد المحسن طه بدر :

ـ نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

ـ تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

الدكتور عفيف البهنسي :

دراسات نظرية فى الفن العربى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

الدكتور فؤاد زكريا :

مع الموسيقى ، ذكريات ودراسات ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٧١ .

الدكتور محمد حسن عبد الله :

الواقعية فى الرواية العربية ، توزيع دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١ .

محمد صدقى الجباخنجى :

فنون التصوير المعاصرة ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦١ .

الدكتور محمد على أبو ريان :

فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، فرع الاسكندرية ، ١٩٦٤ .

الدكتور محمد غلاب :

الروايات الواقعية فى القرن التاسع عشر ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٠ .

الدكتور محمد غنيمى هلال :

— الرومانتيكية ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة .
— النقد الأدبى الحديث ، دار ومطابع الشعب ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
— الأدب المقارن ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٣ .

نجم الدين أحمد ابن اسماعيل بن الأثير الحلبى :

جوهر الكنز (تلخيص كنز البراعة فى أدوات ذوى البراعة) ، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية .

الدكتور نعيم حسن اليافى :

الشعر بين الفنون الجميلة ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .

ب ــ المراجع المترجمة :

أرســـطو

فن الشعر ، ترجمة د . احسان عباس ، دار الفكر العربى ، القاهرة .

ادوين موير :

بناء الرواية ، ترجمة ابراهيم الصيرفى ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

آلان روب جرييه :

نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة .

أوستن وارين ورينيه ويليك :

نظرية الأدب ، ترجمة محى الدين صبحى ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

بانيش هوفمان :

قصة الكم المثيرة ، ترجمة د . أحمد مستجير ، دار الكاتب العربى ، القاهرة .

بروتولد بريخت :

نظرية المسرح الملحمى ، ترجمة د . جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت .

بول وارين :

السينما بين الوهم والحقيقة ، ترجمة على الشوباشى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

بول ويست :
الرواية الحديثة ، ترجمة عبد الواحد محمد ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ .

جورج لوكاتش :
معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة د . أمين العيوطى ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧١ .

روبرت همفرى :
تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة د . محمود الربيعى ، دار المعارف ، ط . ثانية ، ١٩٧٥ .

روجيه جارودى .
واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

روى أرميس :
مدخل إلى السينما الفرنسية الجديدة ، ترجمة هاشم النحاس ، دراسة ، مجلة الأقلام العراقية ، شباط ١٩٧٩ .

سيدنى فنكلشتين :
الواقعية فى الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .

فرانك أوكونور :
الصوت المنفرد ، ترجمة د . محمود الربيعى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

فرجينيا وولف وآخرون :
نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى ، مقالات مترجمة مع مقدمة للدكتورة انجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٧١ .

ليون ايدل :

القصة السيكلوجية ، ترجمة محمود السمرة ، المكتبة الأهلية ، بيروت ، ١٩٥٩ .

ميشال بيتور :

بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٧١ .

هـ . ب . تشارلتون :

فنون الأدب ، تعريب زكى نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٥ .

هانز ميرهوف :

الزمن فى الأدب ، ترجمة أسعد رزق ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

يوزى شتريلكا :

العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى ، ترجمة مصطفى ماهر ، دراسة ، مجلة فصول القاهرية ، العدد ١١ (يناير ـــ فبراير ـــ مارس ، ١٩٨٥) .

المراجع الانجليزية :

Adams :

Critical Theory Since Plato, Harcourt Brace Jovanavich, Inc., U.S.A. 1971.

Calvin S. Brown :

Music and Literature, Athens, Georgia, 1948.

E.A. Poe :

The Poetic Principle, in The Complete Tales and Poems, Rondon House, U.S.A., 1938.

Frances A. Yates :

The Art of Memory, London, 1966.

Fred H. Marcus :

Short Story, Short Film, Los Angeles, 1977.

John Laird :

The Idea of Value, Combridge, 1929.

N. Hawthorne :

Twice Told Tales and Other Short Stories, Washington Square Press, New Yourk, 1959.

Walter Allen :

The English Novel, Penguin, 1959.

القصة والفنون الجميلة

* * *

صدر للمؤلف :

أولاً : دراسات وبحوث

١ ــ اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر .
٢ ــ لغة الشعر العربى الحديث .
٣ ــ اتجاهات الرواية العربية المعاصرة .
٤ ــ تطور البناء الفنى فى أدب المسرح العربى المعاصر .
٥ ــ فى مصادر التراث العربى .
٦ ــ دراسات فى الأدب العربى المعاصر .
٧ ــ مقالات نقدية .
٨ ــ فى الأدب والنقد الأدبى .
٩ ــ دراسات نقدية .
١٠ــ الرؤيا الابداعية .
١١ــ الموقف من المدينة فى الشعر العربى المعاصر .
١٢ــ فى علم الاجتماع الأدبى
«الأدب بين النقد الأدبى وعلم الاجتماع»
بالاشتراك مع الدكتور محمود كسير
١٣ــ مفهوم الواقعية فى القصة القصيرة عند يوسف ادريس .
١٤ــ القصة والفنون الجميلة .

ثانياً : قصص قصيرة :

١ ــ رحلة منتصف الليل .
٢ ــ أحزان رجل تافه .
٣ ــ ايقاعات حزينة من زمن الموت .
٤ ــ مشاهد من عام الغربة .
٥ ــ أبواب الجحيم .

رقم الايداع بدار الكتب ٧٠٧٣ / ١٩٩٠
الترقيم الدولى